Paulo Andrade

O poeta-espião

A antilírica de Sebastião Uchoa Leite

O POETA-ESPIÃO

PAULO ANDRADE

O poeta-espião

A antilírica de Sebastião Uchoa Leite

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

A569p

Andrade, Paulo
O poeta-espião: a antilírica de Sebastião Uchoa Leite / Paulo Andrade. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2014.
Recurso digital

Formato: ePDF
Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
ISBN 978-85-68334-40-9 (recurso eletrônico)

1. Leite, Sebastião Uchoa, 1935-2003 – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira – História e crítica. 3. Livros eletrônicos. I. Título.

15-20466 CDD: 869.909
CDU: 821.134.3(81)(091)

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da UNESP (FEU)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

Maria Lúcia, Marina e Júlia
vento, farol e âncora.

Gostaria de expressar os meus agradecimentos a Laura Beatriz Fonseca de Almeida, que orientou este trabalho com confiança e paciência; a Sebastião Uchoa Leite (in memoriam) pelos livros, pelas conversas e pelos e-mails, pela convivência breve e intensa e pelo interesse por esta pesquisa, que não chegou a conhecer; a Guacira Waldeck, viúva do poeta, pela gentileza e disponibilidade em fazer chegar até mim o material solicitado; a Alcides Cardoso dos Santos, Guacira Marcondes Leite, Fernando Fábio Fiorese Furtado e Viviana Bosi, pela leitura e sugestões incorporadas ao texto; a Marcos Siscar; e a Fapesp, cuja bolsa me proporcionou o suporte para a realização da pesquisa e o diálogo enriquecedor com o parecerista.

Pouco a pouco
Embaralho tudo e nada
Sou meu próprio
Espantalho
Fujo
De mim mesmo
Finjo-me
Da minha própria
Esfinge
Perdido em meu próprio
Labirinto
Sou o que sou
Ou minto? Será isso
Uma regra secreta?

Sebastião Uchoa Leite

Sumário

Prefácio

O termo "contemporâneo" acompanha a longa tradição da literatura moderna e se transforma num conceito inútil quando desacompanhado de referência temporal mais precisa. Neste prefácio ao livro de Paulo Andrade, *O poeta-espião: a antilírica de Sebastião Uchoa Leite*, para conferir um conteúdo operacional ao termo, vamos tomá-lo em referência a um período específico, na literatura brasileira, que corresponde a quatro décadas, de 1960 a 1990. Ainda carente de denominação mais precisa, a produção poética desse período configura-se como um universo conflitivo, em que poetas de múltiplas linhagens estéticas e ideológicas constroem sua dicção com base em uma série de embates, ora com a própria tradição da modernidade, entendida como o lirismo que se configurou a partir de Baudelaire, Mallarmé e Valéry, entre outros, ora com os mestres do Modernismo brasileiro, de modo especial Drummond, Bandeira e João Cabral, ora com as coerções e inquietações de um contexto político violento, que mobilizava as energias criadoras de grande parte de artistas, críticos, intelectuais e pensadores da cultura brasileira.

Os poetas que publicam suas obras nesse momento enfrentam uma série de impasses, alguns herdados da própria tradição moderna e outros mais específicos, surgidos no contexto da sociedade contemporânea e da ditadura militar no Brasil. Entre os desafios

herdados da modernidade, avulta a necessidade de enfatizar os procedimentos formais e construtivos em detrimento de uma expressão poética direta dos sentimentos e da visão de mundo do poeta. Alicerçada principalmente numa elaboração técnica esmerada, a poesia moderna deve colocar em cena a relevância da linguagem, como matéria-prima mobilizada na criação de um universo elevado e singular. Do trabalho com essa matéria-prima resulta uma rede de significados, construída com elementos de todos os níveis de linguagem que compõem a estrutura de um poema, desde a camada sonora e visual, passando pelas unidades de sentido, até os motivos e temas. O mundo ficcional, criado a partir dessa elaboração formal, permite ao poeta e ao leitor a experiência sublime de transcenderem a banalidade do cotidiano.

Além do desafio de criar um universo original e único, a partir do trabalho especial com a linguagem, os poetas contemporâneos herdam dos seus antepassados, a necessidade de romper com a tradição, em busca do novo. Romper com a tradição, para instalar um novo paradigma estético, passou a ser a condição para se alimentar o próprio conceito da modernidade. Mas romper com a tradição também envolve outro aspecto caracterizador da modernidade lírica, que é a função crítica do poeta. Ser poeta moderno implica uma consciência perquiridora, que se volta contra o passado e contra o contexto social.

A consciência crítica e a necessidade de renovação alimentam a poesia moderna, configurando uma tradição, até o momento em que se começa a questionar a modernidade enquanto permanência. O que se tem chamado de pós-modernidade, desde o início dos anos 1960, é o questionamento da modernidade enquanto tradição. Alguns pensadores e poetas, entre os quais Octavio Paz, no livro *Os filhos do barro*, em 1972, começam a apontar os paradoxos decorrentes desta permanência.

Paulo Andrade analisa, com muita propriedade, alguns traços dessa pós-modernidade na "antilírica" de Sebastião Uchoa Leite. Com perspicácia crítica vai rastreando os passos de um sujeito poético mergulhado na modernidade, que não esconde seus conflitos entre o desejo de romper com o passado, para manter viva a chama

da poesia moderna, e a necessidade de se realimentar desse passado, para enfrentar um cotidiano cada vez mais banalizado pelos discursos da mídia e habitado por seres fragmentados, dispersos e reificados.

Na luta contra a modernização programada de todo sistema de produção, com o qual, querendo ou não, o poeta está irremediavelmente ligado, pelo contexto histórico em que lhe foi dado viver, Sebastião Uchoa Leite enfrenta o impasse entre retomar os procedimentos adotados pelos primeiros poetas modernos e a necessidade de apontar desilusão do sujeito lírico diante da trágica ineficácia dos mesmos. Se ser moderno é confiar na consciência crítica, na capacidade de criar uma linguagem original e única e apostar na contribuição da poesia para um aperfeiçoamento do ser humano e da sociedade, ser pós-moderno é ter perdido totalmente a confiança na utopia de uma poesia nova ou de um mundo melhor.

Mas a pós-modernidade não se configura como um modelo único de fazer poético. O modo como cada poeta vai buscar solução para os impasses vividos na contemporaneidade define uma pluralidade de poéticas, com dicções muito fortes e singulares.

A produção poética de Sebastião Uchoa Leite é exemplo dessa força híbrida da poesia brasileira contemporânea, que articula linhas de força opostas para atingir momentos de grande originalidade, mesmo quando questiona a possibilidade de qualquer transcendência no contexto de simulacros e banalidades que coloniza até mesmo o inconsciente dos indivíduos.

Um dos méritos do trabalho de Paulo Andrade é apontar como a poesia de Sebastião Uchoa Leite, embora mobilize uma série de procedimentos, imagens, recursos estilísticos e temáticos que dialogam com a obra poética de Baudelaire, Mallarmé e, principalmente, Valéry, ou de outros mestres, como Jules Laforgue e Tristan Corbière, paralelamente, a contrapelo, vai tecendo também uma forte negação de muitos dos principais fundamentos da estética moderna.

Trabalho semelhante, de revisão e deslocamento, o poeta empreende ao dialogar com seus mestres modernistas, Drummond, Bandeira e João Cabral de Melo Neto.

Herdeiros dos simbolistas e poetas modernos, os modernistas também adotam vários elementos propostos pelas vanguardas, incorporando os elementos do cotidiano, os despojamentos da linguagem coloquial, os versos livres, a rejeição dos esquemas formais preestabelecidos e da retórica elevada que a poesia de seus precursores ainda apresentava.

O estudo de Paulo Andrade põe em destaque uma produção poética circunscrita a um campo de tensão – desvios e aproximações – tanto com a tradição moderna quanto com as propostas modernistas, que impossibilita a demarcação de limites para a classificação da obra de Sebastião Uchoa Leite. Não concebendo o modernismo como força propulsora, mas como forma, o poeta não descarta as conquistas de 1922 e das décadas seguintes, empenhando-se, porém, em transgredi-las, ao contaminá-las com referências de toda ordem, seja da alta cultura, seja de elementos líricos retomados de tradições mais antigas, como a obra de François Villon, seja da cultura de massa ou de linguagens as mais diversas. Ruminando o modernismo, mas centrado no contexto de seu tempo, o sujeito poético utiliza-se de uma linguagem concisa para expressar as preocupações em relação à cultura contemporânea, que faz dos signos e símbolos mera mercadoria.

O grande mérito do trabalho de Paulo Andrade é situar a obra de Sebastião Uchoa Leite nesse contexto específico. Por meio de minuciosa análise textual, de poemas selecionados de todos os livros, o crítico traça um roteiro de leitura que desnuda para o leitor os principais procedimentos técnicos, temas e motivos adotados pelo poeta para refletir sobre seu projeto poético e sobre o próprio sujeito lírico, que se oculta e se multiplica sob máscaras diversas na forma de serpentes, vampiros, personagens de quadrinhos e cinema e clássicos da literatura.

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Apresentação

Este livro, fruto da tese de doutorado (Silva, 2005), tem por objetivo analisar os procedimentos técnicos, temas e motivos construídos pelo poeta Sebastião Uchoa Leite para refletir sobre seu projeto poético e seu sujeito lírico, que se oculta e se multiplica sob máscaras diversas como serpentes, vampiros, personagens de quadrinhos, de cinema e clássicos da literatura. Trata-se de uma poesia, cuja voz se coloca em permanente desconfiança em relação ao mundo, ao outro e a si próprio. No percurso da análise, outros temas e procedimentos afins são abordados para articular a questão central. Entre eles, destacam-se o humor, a ironia, a autoironia e a relação, tensa, entre a retomada e a transgressão de certa tradição moderna, que faz do poeta um herdeiro singular de Paul Valéry, T. S. Eliot, João Cabral, Carlos Drummond, Manuel Bandeira e dos poetas concretistas.

Lendo retrospectivamente o conjunto de poemas produzidos em mais de duas décadas, o leitor notará que a escrita de Sebastião Uchoa Leite é um contínuo desdobrar-se em espiral. Mas a visível linha evolutiva não significa uma busca de novas formas de expressão por si, senão uma depuração de procedimentos que o poeta operou ao longo de quatro décadas, perseguindo os mesmos temas.

A obra de Sebastião Uchoa Leite, sobretudo a partir de *Antilogia* (1972-1979), livro em que o poeta começa a desenvolver dicção

própria em relação aos escritos das duas décadas anteriores, possui forte relação crítica com a realidade, aliando poesia e pensamento.

Este livro organiza-se em quatro capítulos. No primeiro, há uma exposição do "projeto poético" de Uchoa Leite, destacando-se traços e metáforas recorrentes nos livros *Antilogia*, *Isso não é aquilo* e *Cortes/toques*, a fim de demonstrar que sua escrita desenvolve-se por meio de desdobramentos e transformações, embora mantenha uma coesão temática e estrutural a cada livro publicado.

O segundo capítulo amplia as discussões, ao eleger a configuração do sujeito lírico como o centro de nossas reflexões acerca da obra de Sebastião Uchoa Leite. Concentramos a análise na *persona* do *voyeur*, para discutir o modo peculiar de o poeta olhar a realidade e a si mesmo, expondo poeticamente experiências autobiográficas. Analisamos, nesse segundo capítulo, poemas de quatro livros: *A uma incógnita* (1991), *A ficção vida* (1993), *A espreita* (2000) e *A regra secreta* (2002), perseguindo o olhar à espreita e ambíguo que explora os jogos de duplicidade para observar o mundo, o outro e a si próprio.

Expandindo a questão, no terceiro capítulo, abordamos como aquele mesmo olhar lê, obliquamente, a tradição modernista brasileira e a vanguarda, ressaltando seu percurso de travessia e impasse, desvio e aproximação do poeta em relação aos modernistas. Nem continuidade nem ruptura: o que se apresenta na poética de Sebastião Uchoa Leite é uma insolúvel tensão diante de certas matrizes, sobretudo as linhagens cabralina e concretista, que faz dele uma voz singular no quadro da poesia brasileira contemporânea.

O quarto capítulo vem corroborar, no plano teórico, as discussões e análises em torno dos poemas. A intenção é mostrar que os entrecruzamentos de linguagens e as mesclas de territórios presentes na obra de Uchoa Leite constituem, ao lado do uso consciente de clichês, da desconfiança do novo, do questionamento da originalidade e da autoria, marcas do universo pós-moderno, em cujo contexto circula o sujeito lírico. O relacionamento do poeta com o passado não é marcado pelo desapreço ou pela agressividade, mas, ao contrário, apropria-se da tradição, devorando linguagens e discursos disponíveis em seu contexto cultural.

Introdução
O poeta e o seu tempo – percursos e impasses

Para compreender a depuração da poética de Sebastião Uchoa Leite ao longo dos anos é necessário ler sua obra com um olhar no presente e no passado, ressaltando as relações entre o poeta e a tradição. Nesse movimento introdutório pretende-se revisar a trajetória poética do autor em articulação com sua fortuna crítica.

No depoimento "Gênese de um processo poético", que escreveu para o evento Artes e Ofícios da Poesia, em 1990, Sebastião Uchoa Leite (1991b) deixa um registro esclarecedor de sua trajetória. O próprio fato de escrever o depoimento em terceira pessoa, elegendo um outro para falar de si já é revelador dessa poética, que se constrói por meio de diversas *personas*.

Sebastião Uchoa Leite começa a publicar em 1958-1959, aos 23 anos, sob a influência dos grandes mestres da tradição da modernidade – "Toda produção verbal começa sempre pela *imitatio* de outros processos já linguisticamente incorporados à tradição" (Leite, 1991b, p.308). Sua prática de escrita inspira-se nas leituras de Baudelaire, Valéry, Rilke, Eliot, Fernando Pessoa, Jorge Guillén, Garcia Lorca, Ungaretti, Montale e, ainda, na Geração de 45.

Seu primeiro livro, *Dez sonetos sem matéria* (1988a), publicado em 1960, possui uma dicção visivelmente valeryana a começar pela epígrafe ("*j'ai vu bondir dans l'air amer / les figures les plus profondes...*").

Ancorado na leitura de T. S. Eliot e Paul Valéry, mentores da Geração de 45 no Brasil, seu livro de estreia apresenta um ideário classicizante, marcado pelo rigor formal e pela linguagem solene, sinalizada no próprio título.

> Era quase absolutamente valeryano. Havia naqueles textos uma tentativa de recomposição da tradição moderna, com ecos do Rilke órfico, de certo Pessoa dos poemas ortônimos e de certo Drummond de *Claro enigma*, além do Valéry de *Charmes* como dominante. (Leite, 1991b, p.309)

Nesse volume, como observa Suzi Sperber (1992, p.98), a poesia de Uchoa Leite "revela o desencanto da vida; a tristeza com respeito à perda de função da poesia em seu mundo; à busca da poesia que seja um equivalente do que há de belo no mundo: a natureza, pura e absoluta, invejada". O desejo de imitar a natureza é enunciado por uma voz poética onipotente, confiante na subjetividade e na potência do pensamento, como se vê no último terceto:

> conduz-me, via ingrata, a esse ciúme
> que tem da natureza o meu pensar
> e me traz a ciência de que vivo (Leite, 1988a, p.182)

O desencanto do poeta e o questionamento do papel da arte, presentes nos poemas de *Dez sonetos sem matéria*, aproximam-no do Drummond de *Novos poemas* e *Claro enigma*, livros em que o poeta mineiro afasta-se da temática social ou circunstancial para praticar uma poesia em que prevalece o alheamento do cotidiano. A linguagem despojada e irônica, conquista do modernismo, cede lugar às formas clássicas.

A ressonância drummondiana nos *Dez sonetos sem matéria* revela-se, sobretudo, na valorização do pensamento e das imagens abstratas, bem como na atmosfera intimista e principalmente na reflexão que ambos realizam sobre o tempo ("Tempo configurado, essência nobre / de tanta glória mal-apercebida", ibidem, p.179), a

efemeridade do ser ("Em condição de nuvem se evapora / o humano edifício", ibidem, p.187), o espaço e a memória, temas presentes num tom elevado, em linguagem equilibrada e contida ("figura, dai-me o senso da medida", ibidem, p.182).

Um traço marcante dessa poesia inicial – árvore ainda "não florescida", como canta em um dos versos – é a disciplina estética visando a um purismo linguístico que restitui à língua uma sobriedade e um rigor de sentido. A arquitetura formal é o desafio imposto pelo poeta à sua escrita, a fim de harmonizar razão e sentimento e materializar o abstrato, o transcendente, na estrutura do soneto.

Na obra seguinte, *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço* (1988a), reunindo sua produção entre os anos de 1958 e 1962, desaparecem as formas fixas, permanecendo a temática de teor filosófico e os temas transcendentais, mas as vozes de Rilke, Guillén e Eliot, dos *Four quartets*, podem ser detectadas. O eu lírico mantém, ainda, a postura de confiança em seu discurso, sendo capaz de elaborar sentenças e afirmações como "o concerto universal não é grave / pois o agir é frivolidade" ou de fazer questionamentos lacônicos como "quantas figurações colho em meu dia?", do poema "Teoria do Ócio" (Leite, 1988a, p.171), ou ainda, "e que mito alimenta / a alma? Que idéia?", do poema "Alma, Corpo, Idéias" (ibidem, p.163).

Antíteses e paradoxos são figuras estruturadoras na construção dos versos de Uchoa Leite nessa fase. Em "Tombeau 1958", que abre *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço*, encontramos versos como: "Mesa tão vasta / a tão pouco apetite" [...] "já um vinho abstrato / bebo em pensamento, / e, neste ato, / permaneço sedento" (ibidem, p.159). Outras figuras antitéticas contrapõem luz e sombra são encontradas na terceira estrofe de "Teoria do ócio": "Incorporo o poste e incorporo a luz / mas a vida permanece opaca" (ibidem, p.171).

Nesses exercícios poéticos, que compõem o segundo livro, é também marcante a recorrência de um campo semântico que remete à iluminação. O sol, que acentua a postura do eu lírico, confiante na razão, em sua própria lucidez, também está relacionado ao ócio, fonte do pensamento criador, "finalidade inútil": "Sol, plenitude do

ócio estéril [...] Sol. Não esse / agressivo aos olhos [...] Sol que me define, / sol último / sol final", (ibidem, p.160) ou "refletindo-se/ a luz do sol, perplexa" (ibidem, p.162), verso de "Ainda um dia".

> entre o tempo e a qualidade
> passa o meu ócio figurativo
> [...]
> Ali vou eu: objeto de minha razão
> de Leite de minha fantasia ociosa
> outro mito criado pela arte (ibidem, p.162)

Em muitos poemas há tentativas de distanciar-se do rigor formal da métrica, ao empregar versos irregulares, embora, salvo raras exceções, permaneça utilizando-se da linguagem elevada: "a hesitação permeia todos os textos", esclarece o autor (Leite, 1991b, p.309). Na linguagem sóbria empregada para as reflexões sobre o tempo e o espaço já insurgia, ainda de modo incipiente, a inserção de certa "obliquidade e humor e dados da realidade circunstancial concreta" (ibidem, p.309). Tais procedimentos que configurarão, posteriormente, a poética madura de Uchoa Leite aparecem em "Transparências", um dos poucos poemas em que suas abstrações cedem espaço para referências a dados da realidade, permitindo certo grau de coloquialismo no tratamento da paisagem da urbe: ruas – "a rua é um sorvedouro, a rua / onde bebes a *dolce vita*" (Leite, 1988a, p.166), telas, fachadas de azulejos, escritos em que já se desvela, ainda que timidamente, o senso de humor do poeta:

> Em vez de fontes, bebedouros;
> E cafés. As delícias do *cream*
> Salve, mitos modernos! Viva o ócio.
> *Au diable*. Quem é beócio? (ibidem, p.166)

Outra questão relevante, que ressoa em sua obra posterior, é a apreensão das coisas do mundo sensível por meio do olhar: "Os olhos é que pensam mais profunda / a natureza vasta em movimento"

(ibidem, p.188). Esses versos do último poema de *Dez sonetos sem matéria* encerram o livro com autoironia: "tarde dos olhos meus, lume estelar / do meu humor, azar de malmequeres, / versos que desfolhei de minha prosa". Tais procedimentos reforçam a imagem em espiral, utilizada nesse trabalho para definir a poética de Uchoa Leite, cuja poesia transforma-se, porém sem abandonar as matrizes, os rastros e as pegadas feitas durante o percurso.

Sebastião Uchoa Leite assimila a tradição "coloquial-irônica" dos poetas franceses Tristan Corbière e Jules Laforgue, simbolistas que tiveram impacto sobre os brasileiros Pedro Kilkerry e Marcelo Gama. O primeiro poeta foi redescoberto por Augusto de Campos, e o segundo mereceu um ensaio do próprio Uchoa Leite, "Farandulagem, Flânerie", publicado em *Crítica clandestina* (Leite, 1986). Da poesia brasileira, o poeta absorve a linguagem coloquial, o humor e a ironia de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Gregório de Matos, Murilo Mendes, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto são também afinidades eletivas do poeta.

Experimentando o experimental

Se, nos livros que compreendem os anos 1950 e 1960, predomina um poeta que, ancorado na tradição literária da alta modernidade, exibia sua potência subjetiva, no modo seguro de sentir, pensar e se expressar, a partir de *Signos/gnosis e outros* (1988a), seu terceiro livro, com a produção poética de 1963 a 1970, essa voz que acreditava poder inventar o Belo pela força do pensamento cede lugar a uma personalidade desconfiada e descrente do discurso poético. Inicia-se, a partir dessa obra, um trabalho de decomposição e trituração da linguagem, especialmente no nível lexical.

Sobre *Signos/gnosis e outros*, observa João Alexandre Barbosa (2000, p.13-4): "é como se o poeta ajustasse contas com aquela figura herdada de poeta, chame-se ela Valéry, Rilke ou Lorca, Drummond, Bandeira ou Cabral, e iniciasse o trabalho de corrosão da pessoa lírica que somente a corrosão da linguagem da poesia pode proporcionar".

Mas a corrosão da linguagem e da pessoa lírica realiza-se ainda com alguma hesitação. O poeta encontra-se em estágio de transição, ainda que a distância de dicção entre esse livro e a produção anterior seja sensível. A escrita de Sebastião, na década de 1960, revela mudanças expressivas na forma e na temática. Isso se deve ao fato de, em 1962, o poeta ter conhecido pessoalmente Haroldo de Campos e Décio Pignatari, bem como os trabalhos realizados pelo grupo *Noigandres* de São Paulo, contatos que lhe causaram uma "espécie de choque cultural", como nos revela na entrevista à *Revista 34 Letras* (Leite, 1990, p.17). O diálogo estreito com Haroldo de Campos, aliado à influência da poesia de João Cabral, provoca mudanças expressivas na forma e na temática de seu trabalho, impulsionando a transformação do discurso poético dos dois primeiros livros.

A partir de 1963, Uchoa Leite deixa definitivamente para trás o cultivo de temas e formas classicizantes, a dicção e o tom solenes, que ressoavam os princípios da Geração de 45. Em sintonia com a atualização estética pela qual passa o país na virada dos anos 1950 para os 1960, em decorrência do ressurgimento das manifestações de vanguarda, o poeta reage de modo positivo ao espírito vanguardista de atualização e pesquisa formal.

Nos poemas que compõem *Signos/gnosis e outros* é dominante a exploração de todas as potencialidades da palavra, tanto no campo semântico quanto sintático. O contato com o novo contexto estético é decisivo. O poeta adere aos procedimentos técnicos e valorizados pela poesia concreta, que abrem possibilidades múltiplas de significação, reativando a poesia como invenção. A poesia concreta provocou inegavelmente um forte impacto na obra de Leite, embora o contato com essa linguagem experimental não tenha feito dele um poeta concretista.

Ressaltamos, para finalizar, que os temas que ocupavam a reflexão do poeta em sua produção inicial passam a ser ironizados, ao mesmo tempo em que as marcas da linguagem prosaica e coloquial começam a ganhar relevância. A partir da década de 1970 fica evidente a transformação em sua trajetória espiralar, pré-anunciada em *Signo/gnosis e outros*.

Destruindo as cargas simbólicas

Em *Antilogia* (1988a), nos poemas de 1972 a 1979, o poeta revisita criticamente referências e temáticas cultuadas nos primeiros volumes de poesia. A crença na força do discurso poético entra em corrosão, dando lugar a uma retórica irônica e bem-humorada, construída numa linguagem elíptica e minimalista.

A transformação da poesia de Sebastião Uchoa Leite acompanha, *pari passu*, o processo de renovação da linguagem poética no Brasil, que por sua vez está em sintonia com a realidade político-social do país. O recrudescimento da repressão nos anos 1970 abriu um veio profundo na cena cultural brasileira. Impossibilitados de operarem mobilizações significativas, os artistas enfrentam o radicalismo do regime buscando estratégias de ação que se alojam nas fissuras do sistema. Mais do que transgressão estética, a produção artística trazia uma proposta de alteração de comportamentos culturais.

Sem uma coerência estilística definida, e despreocupada com elaborações estéticas ou soluções bem-construídas para os problemas literários ou sociais, a linguagem dos poetas de 1970 aproxima arte e vida, seja pela dessacralização da obra de arte, renegando seu caráter universal a ser preservado, seja pela forma de arte espontânea, para consumo imediato.

A incorporação de procedimentos da geração marginal na poesia de Uchoa Leite não significa, contudo, que o poeta possa ser considerado um parceiro geracional dos jovens de 1970. *Antilogia* revela um diálogo tenso – entre amigável e conflituoso – com a dicção dos marginais. Um livro que mantém o rigor formal na linha vanguardista dos anos 1950 e incorpora o humor e o coloquialismo dos marginais.

Ao chamar a atenção para "a relação de amor e ódio com o jargão marginal", que poetas contemporâneos estabelecem com a geração de 1970, Ítalo Moriconi (1992) menciona Sebastião como um dos poetas que dialogam de modo tenso com os marginais:

> Linguagens radicalmente céticas como as de Sebastião Uchoa Leite e Ronaldo Brito desfazem e desmitificam o vínculo entre a

> rejeição da biblioteca e glorificação da vivência supostamente espontânea e não-letrada. No universo de Sebastião e Ronaldo, não há estranheza ou desconfiança em relação ao mundo dos livros, embora também esteja em pauta o tema da falência da literatura. (Moriconi, 1992, p.25)

Uma clivagem na poesia de Sebastião da década de 1970 evidencia pontos de semelhança e oposição entre sua poesia e a da geração marginal. Não há afastamento da subjetividade, como nas vanguardas construtivistas, nem tampouco a presença de um eu que mantém uma relação confidencial com o leitor, como na poesia marginal.

Uma leitura da produção da década de 1970 de Sebastião Uchoa Leite aponta para aproximações e distanciamentos com a geração marginal. Se o afastamento da poética cabralina e do formalismo concretista é um dos traços definidores da geração marginal, a poesia de Sebastião, ao contrário, integra-se a essa linhagem construtiva, ainda que não seja um seguidor *stricto senso*, preservando a montagem, o corte, o isomorfismo linguístico e a objetividade na construção de imagens.

A partir de *Antilogia*, a constituição do eu lírico abre-se para um novo campo de tensões e ambivalências. Se, por um lado, não há a negação da subjetividade, por outro, não há um eu centralizador, que se "expressa" ou se mostra numa relação confidencial com o leitor. Ao contrário, esse sujeito transita de um polo a outro, reiterando o movimento de sinuosidade que vai marcar a sua obra posterior.

No conjunto da obra de Uchoa Leite, *Antilogia* representa um marco significativo em sua produção ao revelar uma dicção e visão de mundo *sui generis*. Torna-se evidente a opção por uma linguagem metonímica e menos metafórica, permeada por colagens, alusões intertextuais em que as linguagens dos *comics*, da literatura, do cinema e do jornalismo são incorporadas, além do entrecruzamento da alta cultura com a cultura de massa.

As questões propostas por Uchoa Leite ganham desdobramentos mais consistentes nas publicações posteriores. O livro de 1982, *Isso não é aquilo* (1988a), cujo próprio título dialoga com Drummond

de *Isso é aquilo*, embora recuse a metáfora, integra o mesmo projeto de *Cortes/toques* (1988a), que reúne sua produção de 1983 a 1988. Estreitas correlações de procedimentos como colagens e citações e temas, como o repúdio de um tratamento profundo de questões metafísicas ("Não me venham com metafísicas", ibidem, p.112), a problematização do real e os limites entre realidade e imaginário ("O que é mais real: a leitura do jornal / ou as aventuras de indiana jones?, ibidem, p.93), o questionamento sobre a falta de sentido de escrever, a função do discurso poético e o papel do discurso no contexto social compõem a matéria dos três livros.

O conjunto de poemas que compõem *Antilogia*, *Isso não é aquilo* e *Cortes/toques* configura uma poética de dessublimação, ou de "des-transcendentalização", como denominará, posteriormente, Álvaro Cardoso Gomes (s.d.), ou de radicalização da tradição da negatividade, iniciada com Baudelaire, como observa Luiz Costa Lima (2000 p.16). Nos poemas que compreendem as décadas de 1970 e 1980, a problematização do eu ganha visibilidade ao ser articulada com a desagregação da linguagem.

Mais reajustes: alusões autobiográficas

A publicação do volume *Obra em dobras* (1988a) significa a finalização de um ciclo e o anúncio de outra fase na produção de Uchoa Leite. Tal divisão não significa mudança de percurso em sua escrita, embora haja distinções evidentes nos livros publicados a partir da década de 1990. Procedimentos recorrentes permitem interligar os livros anteriores à produção posterior ao volume de 1988. No campo da continuidade, destaca-se a ironia, "não somente como ponto de vista, mas mais estruturalmente, como elemento construtor de uma poética", como observa Júlio Castañon Guimarães (2001, p.69). Algumas alterações, entretanto, são relevantes, como as alusões autobiográficas veladas, criando um universo de estranhamento e referências ainda mais herméticas.

A partir de *A uma incógnita* (1991a), nota-se um diálogo mais estreito com as circunstâncias do cotidiano e com outras linguagens do mundo contemporâneo. Ora um passante incógnito pelas ruas dos grandes centros, ora um *voyeur* que capta fragmentos de cenas bizarras da paisagem urbana, o eu lírico trabalha imagens de grande riqueza expressiva para refletir sobre a condição humana.

No conjunto da produção poética de Sebastião Uchoa Leite, o livro *A ficção vida* (1993) é o que possui maior individualidade. Esse livro nasceu de uma experiência-limite, vivida pelo poeta, quando esteve em coma por cinco dias. O período de internação e os delírios e sonhos são transfigurados para a linguagem da poesia, conforme sintetiza Duda Machado (1993) na orelha do livro: "o drama vida-morte vê-se a cada instante desdramatizado, numa performance única de tensão entre emoção, humor e a lucidez de imagens objetivas".

A ficção vida traz pequenas prosas poéticas ou ensaios poéticos que se entrecruzam com poemas sobre ocorrências autobiográficas e cenas cotidianas. O volume contempla ainda registros poéticos de episódios vividos, impressões sobre filmes e propagandas, relatos súbitos da memória e observações de cenas urbanas, decorrentes de passeios e caminhadas pela cidade que resultam em reflexões oscilantes entre o humor e o puro realismo.

Ao comentar os poemas de *A ficção vida*, o crítico suíço Friedrich Frosch (2002, p.68) ressalta a contraposição entre a "fluidez interna das imagens", provocada pelo estilo cada vez mais prosaico e a escrita enxuta, que rejeita "truques retóricos", condensando ao máximo o léxico, ao eliminar acessórios e elementos secundários. Um dado novo, a partir desse livro, é a compressão da expressão lírica, com poemas minimalistas, que se expande para a narratividade. Minicontos que desestruturam o sistema poético da obra, elevando a carga de perplexidade do leitor.

Em *A espreita* (2000), a cidade é tematizada por um olhar crítico que observa/cria imagens pitorescas e lúgubres. O sujeito lírico, ao se posicionar ora como um passante ora como um observador atrás de vidraças, incorpora as alteridades que compõem o cenário dos

grandes centros: passantes, mendigos, loucos, sem-tetos e outras figuras que compõem a paisagem urbana.

A regra secreta (2002a), último livro, corrobora a ideia da escrita em espiral. Sua escrita é marcada por desdobramentos de certas obsessões e "ideias fixas" que configuram a sua linhagem. Tal estratégia fica evidente não só com o "*mélange adultère de tout*" corbiereana e a posse de textos alheios, decorrentes de um contínuo jogo de apropriação de filmes, músicas e quadros e outras referências culturais, mas, em especial, quando o poeta se autoapropria de versos, imagens e reflexões dos livros anteriores.

Os problemas de saúde enfrentados por Sebastião Uchoa Leite encontram-se dramatizados nos dez poemas que compõem a série "Memórias das sensações" e em "Dentro e fora da UTI", que dialogam com os poemas de *A ficção vida*, livro anterior. Com esmerada produção gráfica, conciliando desenhos geométricos com o contraste das cores vermelho, preto e branco, a *A regra secreta* (2002a) apresenta uma linguagem coloquial direta e objetiva, ao mesmo tempo em que ressurge de forma notável o trabalho com a fragmentação dos versos. O rigor do construtivo, a fratura inusitada dos versos, os jogos de associações sonoras, os efeitos elípticos, a disposição do espaço em branco, a desarticulação semântica, que expande suas possibilidades plurissignificativas são artimanhas que se mantêm em *A regra secreta*. O exercício de invenção, entretanto, é contaminado pelo humor e pela maneira de olhar a realidade.

O processo de criação de Sebastião desenvolve-se em conexão com o ensaísmo e as traduções, perfazendo um diálogo entre diferentes exercícios de escrita que integram o mesmo projeto literário de elaboração de uma poesia crítica, ao suscitar homologias com outras áreas de interesse do poeta. De fato é possível afirmar que o pensamento crítico e a experiência da tradução constituem um exercício poético, como diz Harold Bloom (1995, p.15): "toda poesia se torna necessariamente crítica em verso, bem como toda crítica se torna poesia em prosa".

1
A desdobra da obra (*Antilogia*, *Isso não é aquilo* e *Cortes/toques*)

mélange adultère de tout.
Trop cru, – parce qu'il fut trop cuit,
[...]
trop réussi, – comme raté

Tristan Corbière

Em 1988, a coleção Claro Enigma, da editora Duas Cidades, idealizada por Augusto Massi, reúne a produção poética de Sebastião Uchoa Leite de 1960 a 1988 no volume *Obra em dobras*, cujo título é revelador do plano de escrita perseguido pela notável consciência crítica do poeta. O título da publicação, que reúne seis livros, produção compreendida entre 1960 e 1980, é emblemático. Se o termo *obra* fortalece a ideia de unidade e continuidade do trabalho do artista, *dobras*, por outro lado, enfatiza os desdobramentos dessa unidade, forjando a identidade dessa escrita, marcada pela reflexividade, autorreferencialidade e reflexão crítica.

Neste capítulo tomaremos como *corpus* os livros *Antilogia*, *Isso não é aquilo* e *Cortes/toques*, que compreende a produção entre 1979 e 1988 de Sebastião Uchoa Leite. Analisaremos os três livros em conjunto, pois esta tríade possui afinidades temáticas, estilísticas e referenciais, constituindo um só corpo das obsessões do poeta.

A análise em conjunto da obra possibilita agrupar temas e procedimentos que constituem o roteiro de ideias fixas presente nos livros, articulando, assim, forma e visão de mundo, cujo principal traço é a suspeita diante do real e da poesia como instrumento de transformação do homem e da sociedade.

Ressalte-se que, apesar das interligações formais e temáticas, os três livros em foco, não constituem uma orquestra em uníssono. Há entre neles há um movimento interno de mudanças de um livro para outro, que se tornam visíveis no ato de leitura. Dentro do rol de elementos predominantes em cada volume, destaca-se a problemática da identidade ambígua, autocorrosiva, que aparece em *Antilogia* e ganha densidade em *Isso não é aquilo* e são aprofundadas em *Cortes/toques*.

A ironia e o humor iniciados em *Antilogia* ficam mais acentuados nos livros seguintes, assim como a atitude antilírica avessa a imagens transcendentais, que elege a negatividade, as margens e os limites como procedimentos. A poética de Sebastião Uchoa Leite é refratária não apenas ao centramento do eu, mas às correntes essencialistas de poesia, senão vejamos o irônico "Não me venham com metafísicas" de *Antilogia*:

> o corpo e a matéria em prosa
> aqui e agora
> nada de primeiros motores
> nada de supremos valores
> isso fica para os filhos da pátria
> nem franscisco de assis nem santa teresinha
> amai-vos uns sobre os outros
> nada de temores e tremores
> nem de noite escura da alma
> a prosa é preferível
> "sei de um estilo penetrante
> como a ponta de um estilete". flaubert
> é só isso
>
> (Leite, 1988, p.112)

O poeta recusa a poesia como meio de transmissão de conhecimento elevado ou com finalidade de busca da verdade ("os supremos valores") ou a reflexão sobre o ser, para iluminar "a noite escura da alma" do leitor. Estes ficam para os "filhos da pátria". Se pensarmos que *Antilogia* foi escrito na época endurecimento do regime, na década de 1970, o verso fica ainda mais corrosivo. O irônico e bem humorado trocadilho, "amai-vos uns sobre os outros", famosa pichação dos anos 70, também rejeita a noção de fundamento metafísico, em favor do físico. Com o afastamento de temáticas sublimes, a própria poesia, como espaço portador de temas profundos, é desprestigiada: "O corpo e a matéria em prosa/Aqui e agora". O projeto de recusa é, antes, de certa tradição de linguagem poética com seus temas universais e "profundos". Daí o "Elogio da prosa", poema de *Signos e gnosis* (1963-1970), escrito em 1963.

> A prosa é uma bala. Cabala
> controversa, cabala inversa.
> A prosa é uma razão rasa,
> sem melopéia ou centopéia.
>
> A prosa é rara e clara, e fica,
> transpondo o que a clarifica.
> A prosa é uma rota ativa:
> linha reta e não rotativa.
> [...] (p.146)

A linguagem referencial da prosa ("a prosa não condiz, diz, / sem dicções nem condições"), destituída de enigmas, ornamentos, de significados metafóricos ou metalinguísticos é aqui celebrada, embora tal apologia acabe por intensificar a poeticidade do poema. É como se o poema rasurasse, na forma, o que prega no conteúdo, pois, ao contrário da prosa, que segue uma "linha reta", e "clara", aberta e destituída de melopeia, o poema "Elogio da prosa" é rico em recursos fônicos (ritmo, rima, aliterações, assonâncias).

A recusa da poesia "dita profunda" é reiterada em poemas como "Encore" ("toneladas de versos / ainda serão despejados / no WC da (vaga) literatura / plof!"). Já "A gosma do cosmo" vem assomada a visão escatológica sobre o lado nobre da vida, da história, da memória:

> a asma e o espasmo dos orgasmos
> miasmas e excrementos
> moluscos e lesmas no musgo
> moscas no visgo
> despejos e despojos
> a besta na bosta
> piolhos e rabugem
> o pus das vísceras
> gorgulhos e borbulhos
> dejetos e esponjas pegajosas
> dos gargarejos cósmicos (p.113)

Mais que malabarismos verbais, o encadeamento sonoro acentua o grotesco e corrobora na recusa de um discurso poético do sublime, o que é confirmado pela escolha de um campo semântico povoado por lesmas, moscas, piolhos e dejetos orgânicos. Na galeria de bichos desprezíveis acrescente-se a este bestiário as baratas, que são enaltecidas em "Símbolos?":

> Elas são de alguma coisa.
> Desorientadas
> mas atentas
> porque nos parecemos com elas.
> Todas são paranóicas
> mas
> nada as destrói.
> Sobreviverão:
> às bombas de cobalto ou de nêutrons
> às de radiação residual reduzida

às armas anti-satélite
aos lasers de raios X e de raios gama
[...]
Frequentaram a biblioteca da Babilônia.
Estiveram nas pirâmides de Quéops
Quéfrens e Miquerinos.
Grandes amigas da poesia
E do pó. (p.24)

Como os poetas, "desorientadas, mas atentas", as baratas resistem e sobrevivem às tribulações e ao desgaste do tempo. Os versos de Tristan Corbière, que servem como epígrafe de *Antilogia* (1972-1979) e abrem este capítulo do livro, sintetizam os novos procedimentos do poeta a partir de então, marcando não somente a afirmação de uma dicção própria, mas de um projeto que predominará nos livros posteriores. A sua obra pretende ser "uma mistura adúltera de tudo", à medida que busca corromper e transgredir discursos advindos de diversas fontes, corroborando, assim, o seu projeto de repúdio a enquadramentos disciplinares.

Problematizando a identidade

O sujeito é tema dominante na poesia de Sebastião Uchoa Leite, mas a sua configuração e forma de problematização sofrem alterações no decorrer do seu percurso. Há rastros que permanecem de um livro a outro, demonstrando a obsessão do poeta por certos temas, que dão coerência a sua obra e fazem dela o grande texto, permitindo ao leitor fazer um movimento circular entre presente-passado-presente.

O eu lírico da poesia de Sebastião rejeita a poética de autoexpressão, que marcou a poesia marginal dos anos 70, e assume o uso de máscaras que se desdobram em muitas outras. É importante ressaltar a diferença em relação ao "eu malandro" e confessional dos poemas de Chacal, Charles ou Bernardo Vilhena, e ao ego onipotente da poesia de Paulo Leminski (Süssekind, 1985, p.81).

Como observa Süssekind, a redefinição do sujeito, no final dos anos 70, não é uma busca particular de Sebastião. Apesar de ser uma questão central em sua poesia, a preocupação em redefinir o sujeito esteve no centro de preocupações de vários poetas, chegando, em muitos casos, a resultados parecidos, como os famosos "diários" de Ana Cristina César, cuja subjetividade é antes de tudo literária, ou as obras *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* (1978), de Silviano Santiago, e *À mão livre*, de Armando Freitas Filhos, para citar alguns.

Antilogia é uma livro em que a problemática do sujeito não se apresenta nem pela despersonalização, nem pelo eu centralizador e subjetivista dos anos 70, mas com base num permanente jogo de ambiguidades, cujo poema "Metassombro" é bom exemplo:

> eu não sou eu
> nem o meu reflexo
> especulo-me na meia sombra
> que é meta de claridade
> distorço-me de intermédio
> estou fora de foco
> atrás de minha voz
> perdi todo o discurso
> minha língua é ofídica
> minha figura é a elipse (p.132)

Estamos diante de uma estranha contemplação narcísica. Se o "reflexo é ao mesmo tempo uma identidade confirmada (pelo reconhecimento) e uma identidade roubada, portanto contestada (pela própria imagem)" (Genette, 1972, p.25), o oxímoro do verso de abertura já contesta tanto a identidade quanto seu reflexo. Um *duplo que* não é o mesmo nem o *outro*, daí o tom de assombramento explicitado no próprio título.

Podemos entender o verbo especular tanto no sentido daquele que olha para dentro quanto no sentido de espelho, originado de

speculum,[1] daquele que olha para fora, em busca de sua imagem. Tomado no segundo sentido, a sua superfície está longe de ser diáfana, já que a imagem refletida marca uma presença à "meia sombra". Desse modo, o espelho, motivo tão explorado na tradição romântica, decadentista e mesmo modernista, não funciona, nos versos de Sebastião Uchoa Leite, como metáfora de autoconhecimento ou como instrumento de revelação de alguma verdade relativa ao ser. O ato de se deparar frente a frente com o espelho possibilita-lhe formar consciência da mutabilidade do "real" e de si mesmo, pois, cada vez que o sujeito se vê no espelho, ele se depara com um outro, que é o mesmo. O espelho, portanto, traz sempre um duplo questionamento de identidade.

O eu lírico de "Metassombro" constitui-se como identidade multiforme, problemática e paradoxal. As ambiguidades proliferam nos jogos de significantes: não se sabe se é "é meta de claridade", um eu que tem na iluminação um alvo a ser atingido ("meta de") ou um eu que se posiciona entre a luz e a sombra, ("metade") claridade. Seja qual for a opção interpretativa do leitor, permanece a elipse do eu.

O não se revelar em presença, o posicionar-se "fora de foco" faz com que a voz fale por si, excluindo a marca da pessoa que fala. A impotência do eu em se manifestar e a incapacidade para se expressar ("perdi todo o discurso") corroboram uma poética que se caracteriza pelas imagens que expressam sinuosidade e pelo uso da elipse, como enfatizam os versos finais: "Minha língua é ofídica/Minha figura é a elipse".

A serpente, que será aprofundada adiante é uma imagem significativa para se entender a reflexão poética empreendida por Sebastião. Se expandirmos o campo semântico de "língua ofídica", o verso alcançará sentidos como discurso, linguagem, a sinuosidade, o imprevisível, hostilidade. Todos esses atributos ajustam-se a um "eu" desfocado, que funciona como causa motriz da poesia

1 "*Speculum* (espelho deu o nome à especulação: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho [...]. O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. (Chevalier, Gheerbrant, 1999, p.393-94)

de Sebastião, com seus recursos de ocultamentos e disfarces, que se sucedem e se multiplicam, remetendo à problematização dos limites entre o real e o imaginário, que também está engendrada na discussão sobre a identidade e o duplo. Daí que o oximoro, enquanto figura de negação de um dos termos, seja recorrente em sua obra.

A língua ofídica, expandida em seu campo semântico, alcança sentidos como discurso, linguagem, enfatizando o enigmático, a sinuosidade, o imprevisível, bem como a hostilidade contra o *outro* (o leitor?) e, contra si mesmo. Esses termos ajustam-se à identidade do "eu" desfocado e funcionam como causa motriz da poesia de Uchoa Leite, com seus recursos de ocultamentos e disfarces, que se sucedem e se multiplicam, remetendo à problematização dos limites entre o real e o imaginário, que também está engendrada na discussão sobre a identidade e o duplo. Daí que o oximoro, enquanto figura de negação de um dos termos, seja recorrente em sua obra.

No ensaio sobre o *comics Krazy Kat*, personagem criado por George Herriman e editado por mais de trinta anos na imprensa americana, Sebastião Uchoa Leite analisa diversos procedimentos recorrentes nessas histórias, tais como os jogos de despistamentos, que se sucedem e se multiplicam, remetendo ao questionamento das fronteiras entre real e ilusório, tema que está engendrado na questão da identidade e do duplo. À semelhança de *Krazy Kat*, o eu lírico de "Metassombro" suscita o mesmo oxímoro: "eu não sou eu".

O fascínio que a dupla identidade exerce sobre o poeta é marcante em todos os seus livros. Em *Cortes/toques* (1988), os jogos de equívoco e disfarces ganham ainda relevo em poemas como "O espelho obscuro" (p.33), texto em prosa que faz uma espécie de resenha do filme dos anos 40, *Dark Mirror*, cuja versão brasileira ficou "Espelho d'alma". O filme analisado pelo poeta narra a história das irmãs gêmeas, iguais em tudo, exceto a alma, ambas interpretadas pela atriz Olivia de Havilland:

> A assassina e a inocente, a psicopata e a vítima, iguais e o reverso uma da outra. O que é igual à ideia do espelho, insinuado como a metáfora do limite e da morte. A imagem diante do espelho: o seu

> igual e a sua negação. Desde o início sabe-se que uma encobre o que a outra fez, que uma matou e a outra oculta o crime, só não sabe quem é quem, o espelho sendo a morte da individualidade. Não se sabe qual está do lado de cá – o da inocência – e o que está do lado de lá – o do reverso perverso. A trama joga com a dúvida. Quem revela e quem engana? Quem é amada e quem é temida? Quem estremece diante da palavra espelho? O duplo sentido da alma e do seu contrário. [...] A trama joga com o sorriso da assassina e com o medo da cúmplice-vítima. O medo transforma-se na verdade da norma, enquanto o sorriso pode ocultar o outro lado. É no equívoco entre os dois que se encontra o enigma. (1988, p.33)

A problematização da identidade é explorada no gênero textual (afinal é um poema em prosa ou uma resenha sobre o filme *Dark Mirror?)* e no título: "Espelho obscuro", que se desvia tanto do título do filme em português ("Espelho d'alma") como do título original ("Dark Mirror"), uma vez que "obscuro" pode ser lido como *dark*, mas também como enigmático, ininteligível, confuso. Numa estranha subversão da lógica, o texto ressalta as cumplicidades possíveis entre imagens incompatíveis, mas interligadas umas às outras: "a assassina e a inocente, a psicopata e a vítima, iguais e o reverso uma da outra" (1988, p.33).

Os jogos de duplicidades e ocultamentos estão presentes ainda em "As relações perigosas", espécie de resenha crítica sobre o filme *Black Widow.* Neste texto, duas mulheres opostas – a "agente, símbolo da ordem, e a criminosa, metáfora da desordem" – confrontam-se, "almas e corpos". "Quando a assassina revela o jogo é a outra que está por atrás das grades, ironicamente" (1988, p.34). São poemas que questionam tanto a natureza tangível do real, passível de ser tomado como objeto de representação e matéria de enunciados verdadeiros, quanto a autonomia do homem, como razão ou espírito, apto a captar no espelho dos conceitos a essência transparente da realidade.

Vampiros: teatro de sombras

As máscaras tomam nestes três livros as mais variadas formas: Drácula, Frankenstein, Nosferatu, Dr. Hyde, serpentes, personagens de histórias em quadrinhos, de clássicos da literatura e do cinema, identidades que se assemelham pela via da insubordinação e da rebeldia, como se lê em "V internacional":

> antes que eles destruam vocês
> atenção amigos ocultos
> drácula
> nosferatu
> frankenstein
> mr. hyde
> jack the ripper
> m – o vampiro de dusseldorf
> monstros do mundo inteiro:
> uni-vos! (p.136)

Essa empatia e defesa dos "amigos ocultos", "monstros do mundo inteiro" demarcam a postura de um eu desajustado, cujas máscaras constituem eficiente recurso para representar a postura de distanciamento irônico, como resposta defensiva. O poema 3 da série "*Take-off*" é bem ilustrativo deste eu guiado pela negatividade.

> que esperam de mim?
> não me puxem pelo braço
> sou revel
> a minha consciência é o verme
> e eu sou o cria corvos (p.130)

Organizados dentro de um princípio de paralelismo, os versos são dirigidos a uma terceira pessoa, estabelecendo uma relação de resistência ("que esperam de mim? / [...] / não me puxem pelo braço") e ameaça ("sou revel, sou o cria corvos"). Há uma insistência

em se autodefinir como caricatura hostil, distante e ameaçador, consolidando uma poética de antivitalismo.

Inevitável não ouvir os ecos de "Tabacaria" e de "Lisbon Revisted" (na versão de 1923), ambos do heterônimo Álvaro de Campos, outro rebelde e questionador como se pode conferir na primeira estrofe:

> Não sou nada
> Nunca serei nada.
> Não posso querer ser nada.

Ou pelos primeiros versos de "Lisbon Revisted":

> Não: não quero nada.
> Já disse que não quero nada.
> [...]
> não me peguem pelo braço!
> Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sòzinho.
> Já disse que sou sòzinho

Tanto no heterônimo pessoano quanto no sujeito lírico de Sebastião Uchoa Leite há um paradoxo, pois ao se autodenominar "revel", o "cria corvos", afirmam como presença, ainda que pela negatividade. Mais rebelde que o heterônomo pessoano, as máscaras construídas por Sebastião querem ser abjetas e desprezíveis, sempre procurando se colocar como caricatura burlesca, auto depreciativa:

> há quem faça obras
> eu apenas
> solto as minhas cobras (p.129)

A expressão "soltar cobras" – dizer coisas ofensivas ou injuriosas a respeito de uma pessoa ou coisa – corrobora a poética antilírica. Esta sua postura de se contrair num núcleo defensivo, num certo tipo de recolhimento para, a partir dele, destilar escárnio e provocação é bem visível em "Complainte de nosferatu", de *Isso não é aquilo*:

sou o pele pálida
o espalha-ratos
com unhas e dentes
isto é:
o que não é (p.72)

A valorização das categorias negativas é sistematicamente perseguida pelo poeta. Veja outro poema da série "*Take-off*":

já vivi duas vezes
e sonho com a terceira vida
visível só como sombra (p.130)

É inevitável ler estes versos e não relacioná-los com a condição do vampiro. Todos os poemas que figuram na seção "*Não*", do livro *Isso não é aquilo* investem nesta estética da negatividade. Não por acaso, neste conjunto de poemas, a imagem do vampiro é a mais ressaltada. A figura do vampiro é uma das imagens que mais sofrem metamorfoses dentro deste conjunto de máscaras criadas por Sebastião: ora aparece como figura sombria, mensageiro das trevas, antissocial, que vive escondido e errante, ora como figura irônica, irreverente, zombeteira, *persona non grata*, como em "*He rides again*":

ah enfim
enfiaram a estaca
bem no fundo hein?
deixa estar
volto em 2079
mais afiado (p.70)

Tipo rebelde, o vampiro não atenua sua atitude irônica e mordaz diante das ameaças, retirando-se de cena para voltar em 2.079, um século após a data da escrita do poema, ainda mais, "mais afiado". Como figura marginal, o vampiro na poesia de Uchoa Leite é comparado ao ator, como ressalta o comentário de Luiz Costa Lima:

> O vampiro, na poesia de Uchoa Leite, é vizinho do gângster do cinema. Insistir em seu caráter de ator significa não só acentuar a copresença da ironia distanciadora, como destacar a diferença da poética átona de certo vitalismo que exalta o marginal e o criminoso enquanto operadores estéticos. (Lima, 1991, p.175)

O vampiro dramatiza no espaço do texto papéis que expressam conotações de desajustamento e de repulsa, como o protagonista de "Plaisirs d'amour".

> na transilvânia
> em esquife esquálido
> só acordo nos pesadelos
> dos mortais normais
> minha norma é não ser
> mas ao vê-la
> a efígie em medalha
> adoeço da mortalidade
> embarco espalho ratos em meu rastro
> enfim te avisto em reflexos
> a mão sobre o peito exangue
> enlouquecendo desse sangue
> transporto-me para o teu quarto
> unhas em pique
> dentes em ponta
> mas quando o galo canta
> desapareço em chamas (p.71)

Esse eu define-se como um "não ser", que não significa ausência, o nada, mas o *devir* aquilo que não é, mas que deverá vir a ser. No caso do vampiro sabemos que não tem uma identidade fixa, mas multiforme: à noite transforma-se em morcego, em fogo, em lobo, em cachorro, além de exercer o comando sobre certas forças da natureza. Com efeito, o vampiro é uma metáfora produtiva também para definir esta escrita que "morde tudo o que pode", que vampiriza textos

alheios. Uma vez apropriados, esses textos tornam-se contaminados e, por fim, reescritos e desdobrados pelos novos sentidos que suscitam.

Tal como o vampiro, este eu lírico também atua nas sombras. Diante de uma possível identificação, busca desvios e subterfúgios na própria linguagem, escondendo-se atrás do discurso. Nestes poemas que abordam a temática do vampiro há uma solidariedade entre o desaparecimento da imagem do eu e a sua duplicação – como se a imagem desaparecida fosse viver a sua vida própria. O eu duplicado vive "só metade", como intermédio. O poema "Drácula", publicado em *Antilogia*, no qual aparece pela primeira vez a imagem do vampiro, é exemplar neste aspecto:

esvoaço janela adentro
estou aqui ao lado
do teu pescoço longo e branco
com meus dentes pontiagudos
para esse coito tão vermelho
você desperta em transe
esvoaço outra vez
à meia luz dos lampiões
de volta à minha máscara
quando entro na sala
com a cara distinta e lívida
de olheiras esverdeadas
a minha imagem em negativo
não se reflete no espelho
você solta um grito de horror
esvoaço janela a fora (p.126)

O pacto de não-identificação, já ressaltado em "Metassombro" e em "Plaisirs d'amour", ganha materialidade neste poema. Todas as vezes que a vítima está prestes a se deparar com o vampiro, ele esvoaça para outro ponto. Note-se que as aliterações em /s/ reforçam o caráter deslizante do vulto, demonstrando um eu escorregadio que não almeja ser visto.

O motivo volátil é reforçado pela recorrência do verbo "esvoaçar", que abre o primeiro verso e se repete tanto no meio do texto, quanto no verso final que, por sua vez, não fecha com "chave de ouro", mas, ao contrário, configura-se como ponto de fuga ("esvoaço janela a fora"). O poema termina da mesma forma que começou: com a "presença" de um eu fugidio e sem origem. Por outro lado as assonâncias em /a/ e /o/ reforçam o jogo ambíguo entre a sonoridade aberta e fechada, que incitam no leitor a percepção do jogo de imagens que conotam luz e sombra ("esvoaço", "adentro", "lado", "pescoço longo e branco", "coito", "máscara"), ressaltando a oposição entre o lado de dentro e o lado de fora.

O estrato fônico da palavra "esvoaço" além de fornecer indícios para o traço deslizante do texto, permite-nos detectar várias chaves para a apreensão dos significados do poema. O primeiro fonema [e] é uma vogal átona fechada. Em seguida, seguem duas consoantes fricativas, [s] e [v] (e*sv*oaço). Após a vogal fechada [o] a palavra ganha intensidade sonora a partir da tônica aberta [a] (esvo*a*ço), para, em seguida, voltar com mais um som "deslizante", um som fricativo [s], e finalizar com um fonema fechado [u]. Em resumo, a palavra começa fechada, "alça vôo" e se fecha novamente: (es-vo-a-ço).

Longe do lendário Drácula dos Cárpatos, sombrio e sedutor, este é zombeteiro e gozador: diverte-se em não ser visto, já que a sua imagem aparece em negativo e não se reflete no espelho. A imagem não é fonte de identificação, ao contrário, o vampiro se evade todas as vezes que há possibilidade de ser reconhecido. Desse modo configura-se um eu fluidificado, que se esvazia de substância, sem deixar de estar presente.

Como muito bem observa Luiz Costa Lima (1991, p.174-75), "a imagem do vampiro vem confirmar uma poética que se afinca na dissolução do eu", encarnando, assim, a "metáfora de um eu cuja ausência fora pretendida", demonstrando, assim, que a desintegração do sujeito é uma decorrência da fragmentação da linguagem: "a dissolução do ego ocorre à medida que se efetua a destruição da linguagem que o conota – da linguagem que supõe a sua centralidade e a excepcionalidade de quem a compõe" (ibidem, p.169).

As serpentes: uma poética de deslizamentos

Nestes três livros – *Antilogia, Isso não é aquilo* e *Cortes/toques* — é possível notar uma conexão entre a serpente com a constituição do sujeito lírico. Ao eleger a serpente como um dos temas centrais de sua poesia, o poeta-crítico elabora uma série de poemas metalinguísticos, tal como "Biografia de uma idéia", e, com base num restrito repertório de símbolos (palavras, ideias, serpentes, poemas), o poeta desenvolve uma reflexão em torno dos temas afins:

> ao fascínio do poeta pela palavra
> só iguala o da víbora pela sua presa
> as idéias são/não são o forte dos poetas
> idéias-dentes que mordem e se remordem:
> os poemas são o remorso dos códigos e/ou
> a poesia é o perfeito vazio absoluto
> os poemas são ecos de uma cisterna sem fundo ou
> erupções sem larva e ejaculações sem esperma
> ou canhões que detonam em silêncio:
> as palavras são detonações do nada ou
> serpentes que mordem a sua própria cauda (p.115)

Os dois versos iniciais ressaltam a palavra em sua materialidade, enquanto o terceiro, reafirmando a força da palavra em detrimento das ideias, confirma o seu paradigma cabralino-concretista. As palavras em sua autonomia e autorreferencialidade constituem o fascínio do poeta. Necessário se faz evocar a já desgastada frase de Mallarmé: "poesia se faz com palavras e não com ideias". O discurso poético em questão concebe o poema como um fato material, rejeitando a concepção de poesia como expressão do pensamento/sentimento autoral.

"Biografia de uma idéia" interroga a um tempo a função da literatura e o papel do escritor. Se palavra é sua matéria-prima, o poeta desconfia de sua capacidade, enquanto intermediária entre o homem e a realidade e de sua eficácia enquanto interventora do eu no mundo, afinal, poemas são "canhões que detonam em silêncio",

o que equivale dizer, com Rodrigo, narrador de *A hora da estrela*, "quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo". Não por acaso, o sem sentido de escrever é tema recorrente da sua estética: "quem falou em poesia? / Alguém cospe" (Leite, 2000, p.80).

A reflexão sobre a impotência do discurso poético é uma temática que permeia a poesia de muitos poetas brasileiros nos anos 70, como se pode ler em "Termo de responsabilidade", de José Paulo Paes (1973, p.59):

> mais nada
> a dizer: só vício
> de roer os ossos
> do ofício [...]
> silêncio
> por dentro sol de graça
> o resto literatura
> às traças

Veremos a seguir alguns poemas que discutem essa poética deslizante, começando com "Enroscando no serpens", publicado em *Cortes/toques*, texto que revela a autoconsciência do poeta enquanto ser no mundo:

> Eis-me: o eu-em-si
> monstro
> enroscado em silepses
> ensimesmudo
> no sono eulemental
> entre as vias venenosas
> de pesadelos cogumelos
> apocalípticos euclípticos.
> Eis-me: todos-os-eus
> euscatológico
> eucríptico
> eu-fim. (p.18)

Longe de significar um alto grau de centramento ou puro exercício narcísico, a inserção da primeira pessoa na formação dos vocábulos tem como intenção promover uma redefinição hostil e agressiva de si mesmo. Ao revelar todos-os-eus de sua identidade multiforme, o sujeito poético descreve com humor um eu escatológico e "críptico" que busca sempre esconder-se em criptas, grotas, adotando um estilo *gauche* e burlesco, ao se definir. A serpente é encenada em sua postura escorregadia, deslizante, cujo efeito, materializado pelas sibilantes em [s], atravessa todo o texto ampliando o traço de sinuosidade, e por sua vez, de dissimulação. Como se pode ler em "Outro esboço", publicado em *Cortes/toques*:

> A serpente semântica disse:
> não adianta querer
> significar-me
> neste silvo.
> Meu único modo de ser é a in
> sinuosidade e a in
> sinuação.
> Não é possível pensar
> a verdade
> exceto como veneno. (p.20)

O título já entrega a referência a "Ébauche d'un Serpent", de Paul Valéry, que exerce forte influência em Sebastião, tanto como poeta, quanto como crítico. O longo poema de Valéry, publicado na coletânea *Charmes*, tem como temática o mito bíblico – o Demônio, sob a forma de uma serpente:

> Cobra serei, mas cobra arguta,
> Cujo veneno, ainda que vil,
> Deixa longe a douta cicuta!

Neste poema, a serpente faz crítica à criação de Deus;

Que o mundo é apenas um defeito
Ante a pureza do Não-ser!

Além de dialogar com Eva e recordar como a seduziu no Jardim do Éden, o Demônio invoca e desafia a Árvore do Conhecimento a dar outra coisa que não sejam frutos de morte. A intenção de Valéry, segundo Robert Monestier, retomado por Augusto de Campos, foi realizar uma peça num tom sarcástico na primeira parte e suave na segunda, servindo-se de todo arsenal de artifícios e refinamentos da palavra: cortes e suspensões, alusões, trocadilhos, repetições, aliterações, metáforas, enfim, recursos em que o sedutor é mestre. "Seu monólogo passa por todos os estágios da voz humana, da ternura à cólera, do desafio à hipocrisia, da eloquência à persuasão, da tristeza ao orgulho, do grito à argumentação, numa ironia quase contínua" (Campos, 1984, p.17).

Em "Outro esboço", Sebastião Uchoa Leite recupera, em seu estilo minimalista, o essencial do poema de Valéry. No aspecto formal são reaproveitadas as aliterações em [s], que salientam o movimento deslizante. Os cortes e suspensões dos versos reforçam a insinuosidade e ampliam o clima de sedução e sensualidade, centrais também no poema de Valéry. No plano do conteúdo verifica-se a recuperação do discurso filosófico e o tom sarcástico e desafiador da serpente valeryana e sua impossibilidade de significação, ("Meu único modo de ser é a in/sinuosidade e a in/sinuação.").

Questões relativas à poesia e pensamento, mais que tematizadas, são encenadas no poema. Capciosas e astutas, linguagem e serpente metamorfoseiam-se no espaço do poema. Chamamos atenção ainda para a assertiva dos últimos versos: "Não é possível pensar/a verdade/exceto como veneno.

O poeta desestrutura o conceito de verdade como *adequatio*, isto é, como adequação da inteligência ou da razão à coisa. Vale lembrar o clássico ensaio "Sobre a essência da verdade" (1930), no qual Heidegger discute o critério da concordância (*omóiosis*) do *enunciado para com o seu objeto*, ou seja, da enunciação do discurso ao referente: "uma enunciação é verdadeira quando aquilo que ela designa e

exprime está conforme com a coisa sobre a qual se pronuncia" (Heidegger, 1979, p.133).

No poema em questão, o silvar da serpente, que garantiria a conformidade com a serpente, ou definiria a concordância da coisa à ideia, é rasurado. Isto se comprova com a própria declaração categórica da serpente: "não adianta querer/significar-me/neste silvo". A relação proposta entre o enunciado e seu objeto é de *apresentação*, tendo em vista que um enunciado apenas pode ser considerado verdadeiro quando está de acordo com a essência do objeto ou coisa. Dentro da concepção tradicional de verdade é verdadeiro aquilo que *concorda* (coisa e essência ou coisa e enunciado), ou, como diz Heidegger, "a enunciação apresentativa exprime, naquilo que diz da coisa apresentada, aquilo que ela é, isto é, exprime-a tal qual é, assim como é". (Heidegger, 1979, p.135). No entanto, a serpente do alerta para a impossibilidade dessa concordância entre a coisa e o enunciado, considerada uma chave para o deciframento do seu ser por meio da linguagem (do seu silvo).

A postura da serpente afasta-se da noção mimética da linguagem como representação, pois não estabelece relação entre a enunciação (o silvo) e a coisa (a serpente). A verdade da serpente não está em conformidade com o real, já que a sua forma de ser é a (in)sinuosidade. A voz lírica, antiessencialista, passa a definir a verdade como jogo de ocultação e desvelamento.

Convicta do caráter sinuoso da natureza da verdade e do real, a serpente insiste na impossibilidade de interpretá-la, pois pensando com Vattimo, "não se pode pensar a verdade como uma estrutura estável, mas sempre como (um) evento" (1987, p.56). A poética da serpente encara a linguagem da poesia como dissimulação e o poema como um engodo, como se vê no poema denominado simplesmente "Esboço", de *Cortes/toques*

> Se você pensa
> que poesia é escamoteação:
> acertou:
> Metafísica é a meta dos mandriões.

Mas se pensa
que é um escaveirado corrupião:
acertou também.
Linguagem é a mira dos idiotas. (p.19)

Outra referência ao "Esboço de uma serpente", de Valéry, este poema concentra-se na reflexão sobre a linguagem poética, construindo uma espécie de "profissão de fé" sebastiânica. Chamando a atenção para o *status* da poesia, ele põe sob suspeita a noção de verdade e faz deste tema um mote de seus versos. A palavra é assumida como escamoteação e a poesia como um discurso cujo objetivo é encobrir os sentidos do real. Por isso, ele zomba da poesia voltada para o transcendente e sensações abstratas, tratada como sintoma de poetas ociosos.

O "corrupião" é outra imagem utilizada para designar a poesia. Ave popularmente conhecida como "sofrê", o corrupião é famoso pelo multicolorido da plumagem e beleza do seu canto. Mas este corrupião, utilizado como metáfora da poesia, é despojado dos seus adornos naturais, para se assemelhar a uma caveira, imagem de desconforto e negatividade.

Continuando a investigar a figura da serpente associada à linguagem da poesia, é produtivo ler outro poema metalinguístico "Noten zur Dichtung 2":

As idéias são como sombras
As palavras são como cobras
Nada ilumina nem descobre
Tudo morde: é veneno e sono

O poético é como a lesma
E a melódia é como o visgo
Nada muda: é a mesma receita
Tudo é concreto e tudo é símbolo

Os conceitos são escorpiônicos
Que se ferram porque letais
Os poetas meros espiões
Preocupados com as chaves

As idéias são morcegos cegos
As palavras são caramujos
Nada é claro nem se revela
Pois tudo é nada e nada é tudo (p.51)

Palavras, ideias, sombras, cobras, veneno, espiões, morcegos e caramujos são alguns dos temas recorrentes no repertório das ideias fixas do poeta. Vale destacar o primeiro verso: "As idéias são como sombras". Se classicamente, a ideia designa uma representação mental, uma imagem, ou um conceito acerca de algo no universo de Sebastião a concepção de ideia está relacionada à obscuridade. Os morcegos, os signos, as ideias, as palavras, as cobras, o caramujo, pertencem ao mesmo universo poético de Sebastião Uchoa Leite. Todos se inter-relacionam, provocando o efeito de sinuosidade, recolhimento e opacidade.

As ideias e as palavras são venenos, pois perturbam a percepção acerca do real. Manteremos, para efeito de produtividade da análise, a ambiguidade de veneno que pode significar substância tóxica e antídoto. Chama-nos a atenção os últimos versos de "Outro esboço", afinal, o que significa pensar a verdade como veneno? Seria o veneno a própria poesia, partindo do princípio de que a verdade só existe se concebida como jogo de ocultação e desvelamento, intrínseco à linguagem poética? Para chegar a verdade é preciso corroer o real e a palavra, para que ela, a verdade, se "insinue" na estrutura visível.

"Questões de método (carta a Régis Bonvicino)", de *Isso não é aquilo* é outro poemas que aborda o conceito de verdade como "ilusões, das quais se esqueceu que o são" ou "metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível" (Nietzsche, 1978, p.48):

um monte de cadáveres em el salvador
– no fundo da foto
carros e ônibus indiferentes –
será isso a realidade?
degolas na américa central
presuntos desovados na baixada
as teorias do state department
uma nova linha de tordesilhas
qual a linha divisória
do real e não real?
questão de método: a realidade
é igual ao real?
o homem dos lobos foi real? o panopticum?
o que é mais real: a leitura do jornal
ou as aventuras de indiana jones?
o monólogo do pentágono ou
orson welles atirando contra os espelhos? (p.93)

A definição nietzschiana de verdade revela-se importante clave para a leitura do universo poético de Uchoa Leite, que também entende a verdade como um jogo retórico e resultado da interpretação dos fatos.

> O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são [...] moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (Nietzsche, 1978, p.48)

A interpretação, por sua vez, está relacionada a uma ilusão de que o sujeito pode construir significados sobre o mundo, pois na base da interpretação há sempre o desejo de que uma versão seja a verdadeira.

A corrosão dos clichês metafóricos: procedimentos paródicos

A paródia é outro procedimento usado por Sebastião para incorporar referências da tradição. O poema "O doce estilo novo", de *Isso não é aquilo* (1988), ilustra bem essa corrosão de clichês metafóricos utilizados pelo poeta. O famoso poema "Ars poétique", de Paul Verlaine, no qual o poeta francês aconselha a torcer o pescoço da eloquência ("Toma a eloquência e torce-lhe o pescoço! / Tu farás bem, com toda a energia, / Em tornar a rima um pouco razoável")[2] é a base para a composição de "O doce estilo novo".

> torce o pescoço dos mistérios
> de enganosa plumagem
> de cisnes e galináceos
> dos ministérios (p.91)

O termo renascentista que traz novo modelo de formas literárias, como o soneto, é utilizado para satirizar a concepção conservadora e petrificada de poesia. A sátira em Sebastião não tem função moralizadora nem corretiva, como é convenção no gênero, embora tenha um compromisso ético com a realidade presente. A veia satírica do poeta mira contra a postura tradicional adotada e repetida pela literatura "dita profunda", que se esconde sob falsa pompa e "plumagem".

Se o cisne está relacionado a imagem de "nobreza" na história literária, o poeta lembra também dos galináceos, espécie domesticada despida da nobreza e elegância do cisne. Ao retomar as imagens já calcificadas pela tradição, Uchoa Leite acaba por reintroduzir "todas as obras que usaram esta metáfora famosa e consegue assim renovar o patrimônio literário onde foi colhê-la", observa Friedrich Frosch (2002, p.54). Ainda sobre este poema, o crítico suíço

---

2 Tradução livre de Gilberto Mendonça Teles In: *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972, p.31-32.

ressalta o modo como o poeta atinge a esfera política, uma vez que o poema "fustiga também a linguagem mentirosa e repetitiva da esfera político-burocrática".

Esta mesma temática é reiterada, com variações, em "Cisne", publicado em *A uma incógnita* (1991a):

> Primeiro
> O cisne se evade
> Depois é um cisne de outrora
> Depois torcem
> O pescoço da plumagem
> A eloquência da linguagem
> Enfim torcem
> O pescoço do cisne (p.14)

A paródia reativa a imagem do cisne, deslocando-o para outros contextos e promovendo um distanciamento crítico dos textos evocados, sobretudo o de Baudelaire e o de Mallarmé. No Brasil, o tema já havia sido abordado por José Paulo Paes no epigrama "Lápide para um poeta oficial": "a morte enfim torceu / o pescoço à eloquência (1973, p.13).

A obra de Sebastião desvela um exercício da reescrita da cultura e da tradição literária pela via da paródia, da ironia, do humor negro, por meio do jogo de citações retiradas da tradição moderna. Fruto de uma sociedade em que a arte fragilizou a sua função utópica, a sua poesia dramatiza o desencantamento, ao juntar peças de "uma enunciação amarga dos mitos perdidos, tais como utopia, nação, terra brasílica tropical e cordial", como lembra Suzi Sperber (1992).

A série de poemas *Pequenos Venenos* (*em cinco pacotinhos*) publicada em *Antilogia* é revelador da postura cética e irônica desse anti lírico que se mostra incapaz de alimentar qualquer confiança no futuro. Anti utópica, sua poesia não abre espaço crenças como a transformação reformadora num mundo cada vez mais instável e inseguro. O poema "Nova nietzscheana" é exemplar nessa abordagem de crítica da realidade, acompanhada de desencanto pelas utopias:

Não me sinto esmagado
Pela sensação do nada
    mas esganado pelo futuro
que a deus pertence (p.124)

Nota-se que a angústia não é de ordem metafísica, uma dor que se advém do tédio ou do vazio interior. A angústia, neste caso, é externa e é causada pelas constantes instabilidades do mundo. Este poema é uma releitura de "Nietzschiana", de Manuel Bandeira, publicado em *Estrela da manhã* (1936):

– Meu pai, ah que me esmaga a sensação do nada!
– Já sei, minha filha [...] É atavismo.
E ela reluzia como as mil cintilações do Êxito intacto.

Se o vazio da existência constitui tema central para Manuel Bandeira, o assunto ganha outro enfoque nas mãos de Sebastião Uchoa Leite. Isso é óbvio uma vez que as visões de mundo são inteiramente distintas, sobretudo de contextos e referencias, embora Bandeira exerça notável influência sobre a poesia de Uchoa Leite. Na época em que o texto do poeta modernista foi escrito, vivia-se a euforia das conquistas tecnológicas do século que começava. O futuro e o otimismo no progresso social e econômico não se mostravam ameaçadores, como se apresenta para o homem da virada do século XX para o XXI.

Os cinco curtos poemas que compõem a série apresentam forte teor irônico ao dialogar, pela via da paródia, com a tradição literária e cultural. Olavo Bilac, Edgar Allan Poe, personagens clássicas da bossa nova e do cinema são vozes "transcontextualizadas", (Hutcheon, 1985, p.22), reelaborados, parodicamente, pelo poeta. Os poemas constituem-se de excertos de discursos que são retomados e subvertidos, de modo irônico, e que nos apresenta outra face do Brasil moderno e otimista do milagre econômico, como em "Ora, direis, ouvir estrelas":

ele ainda espera
ver contente a mãe gentil
nas margens plácidas
desses tristes trópicos (p.123)

Estes quatro versos montados como um mosaico de citações amargas e antinativistas faz recircular uma visão do poeta sobre o Brasil. O título (“Ora, direis, ouvir estrelas”) é extraído do clássico homônimo de Olavo Bilac. O segundo verso do poema é uma citação do Hino à Independência e o terceiro uma referência ao Hino Nacional. Se a função de um hino é exaltar à pátria, aqui há um rebaixamento de sua função, ao transformá-lo em canto amargo e sem esperança, confirmado, em seguida pela referência a *Tristes trópicos* (1955), no qual Lévi-Strauss relata as experiências que fizeram parte de sua expedição pelo Brasil e, em muitos momentos, faz observações negativas a respeito do modo de vida de alguns estados brasileiros.

O mesmo procedimento é utilizado em “Prefiro rosas, meu amor, à Pátria”, onde o ceticismo é ainda mais radical:

never more!
mas ainda se ouvem as gralhas
deste solo pútrido (p.123)

A gralha substitui o célebre corvo do poema “The raven”, de Edgar Allan Poe, cuja obsessiva repetição da expressão-chave (“*never more*”) também nega a esperança na terra tupiniquim. Em “Crítica da desrazão”, de *Isso não é aquilo*, as apropriações de versos continuam embora a preocupação não seja mais o País. Os versos confessionais revelam como o poeta começou a assumir um universo poético anti-homogêneo, em que as regras não eram mais buscadas:

no meio do caminho
perdi-me na floresta negra
e não soube mais a regra

só havia o tantra e a água primeira
e naufragar-me era doce
nesta dialética. (p.99)

"No meio do caminho / Perdi-me na floresta negra", são os versos que abrem *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri ("A meio do caminho desta vida / achei-me a errar por uma selva escura"), já retomados por Carlos Drummond de Andrade. No livro de Dante, este verso é uma representação alegórica dos vícios e erros humanos, do pecado. Se encontrar-se perdido representa o ponto central do conflito em Dante, no poema de Sebastião a perda da faculdade da razão não chega a ser um conflito. Ficar "perdido" entre os textos fundadores e originais ("a água primeira") era um doce naufrágio que foi resolvido com a mistura, o tantrismo.[3]

Mergulhar no espaço dialético, ou seja, entre "o tantra" e a "água primeira" é a opção a ser perseguida, como confirmam os dois últimos versos reescrevendo, por sua vez, o poema "L' infinito", de Leopardi:

e naufragar-me era doce	*E il naufragar m'è dolce*
nesta dialética	*in questo mare.*

Ao recorrer à paródia Sebastião aciona a memória cultural do leitor, cujos trechos parodiados poderão ser identificados, ou não, dependendo do seu repertório individual.

3 Religião sincrética, derivada do hinduísmo, do budismo, e de cultos populares, e que se cristalizou por volta do século XV, caracterizada pela magia e ocultismos, associado a complexo simbolismo, à iconoclastia e à pratica de ioga (Ferreira, 1986 p.1.647).

2
O olhar crítico (*A uma incógnita*, *A ficção vida*, *A espreita*, *A regra secreta*)

A leitura do sujeito lírico na poesia de Sebastião Uchoa Leite prossegue, neste capítulo, com base em desdobramentos de questões já levantadas em livros anteriores. Insistimos na imagem da espiral para enfatizar não apenas o caráter de continuidade, mas também a concepção de escrita que gira em torno de um repertório de "ideias fixas" que se encadeiam numa mesma visão de mundo, dando conexão, consistência e uniformidade a uma obra que se pauta pela reflexão crítica e por certa objetividade na constatação da realidade.

A marca registrada do poeta, como ressaltamos no capítulo anterior, está no modo de trabalhar a *persona* lírica: sempre à espreita, a olhar de viés o mundo, aproximando-se e distanciando-se dele graças ao efeito do humor e da ironia.

Ao desenvolver a fenomenologia do olhar, Alfredo Bosi (2000, p.66) observa que há um "ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo". É nessa segunda categoria do olhar – observador, reflexivo, e analista – que se situa o olhar do sujeito lírico na poesia de Sebastião Uchoa Leite. Construída sobre o signo da visualidade, sua *persona* lírica é o avesso da noção tradicional de lirismo, que tem na individualidade a base da poesia lírica. Para Hegel (1980, p.218), é no indivíduo, com suas representações mentais, sentimentos íntimos e emoções, que se

encontra o centro da poesia lírica, cuja missão seria "libertar o espírito, não do sentimento, mas no sentimento".

O verdadeiro poeta lírico vive em si mesmo, apreende e filtra as circunstâncias exteriores conforme a sua individualidade e, por mais diversas que sejam as relações que se estabelecem entre a interioridade e o mundo sensível, o tema principal será sempre os sentimentos e as reflexões subjetivas:

> Embora o poeta possa tomar por ponto de partida acontecimentos exteriores, para os narrar de forma comovente, ou outras circunstâncias e pretextos reais, susceptíveis de provocarem uma efusão lírica, não deixa de ser verdade que o poeta vai constituindo por si mesmo um mundo subjetivo completo, e que, afinal de contas, é nele mesmo que deverá procurar o princípio e o motivo da sua inspiração e, por conseguinte, obedecer antes de tudo aos impulsos do próprio eu e do seu espírito. (ibidem, p.229-30)

Se para o poeta lírico o conteúdo é filtrado pela própria intimidade, poetas antilíricos, como Uchoa Leite, alimentam-se dos estímulos de fora para refletir sobre e transformá-los em matéria de poesia.

Pela recorrência de motivos e temas afins, optamos por analisar em bloco os poemas de *A uma incógnita* (1991a), *A ficção vida* (1993) e *A espreita* (2000a) e *A regra secreta* (2002a), livros que se desenvolvem a partir de temas conexos que, no que se refere ao efeito buscado a cada volume, vão ganhando em refinamento e depuração.

Sobre a atitude de espionagem na poesia de Sebastião, o crítico João Alexandre Barbosa (1988) faz um comentário preciso na apresentação de *Obra em dobras*:

> Mais do que um asceta, o poeta é traduzível em termos de espião ardiloso que sabe disfarçar o segredo que traz escondido, ou de um vampiro, imagens recorrentes do desajuste e da recusa, o poeta recolhe, no espaço do texto, os tempos de uma experiência pessoal e histórica que é refratária à eloquência ou às digressões sentimentais e metafísicas. O poeta-espião espreita o mundo

A frase de João Alexandre – "O poeta-espião espreita o mundo" – que dá o título deste livro – sintetiza um traço significativo da poesia de Sebastião, que é a concepção de olhar como sinônimo de possuir, como no poema abaixo:

> Deixa que eu apalpe
> Com mil olhos dédalos
> A polpa
> Da tua língua (Leite, 1991a, p.10)

Pensando com Merleau-Ponty (apud Chaui, 2000, p.40), "ver é ter à distância. O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria". O olhar empreendido pelo eu lírico sebastiânico é um tipo de visão para o pensar, como nos esclarece Marilena Chaui (1988, p.60), "ver não é pensar e pensar não é ver, mas [...] sem a visão não podemos pensar". Na poesia de Sebastião Uchoa Leite, visão e pensamento estão ligados, pois o olhar do poeta, vigilante e voraz, a um tempo vigia e reflete sobre o que vê, como se pode ver em "Outra nietzscheana", de *A uma incógnita*:

> A tensa pantera
> Não salta
> Porque pensa
> Assim Eros
> Não dispensa
> Agarra
> O que à garra
> Compensa (Leite, 1991a, p.11)

É da observação crítica do real que advém as *personas* do detetive, do espião e, por aproximação, da "pantera atenta" ensimesmada, confirmando sua propensão a esconderijos, pistas, segredos e enigmas. O olho, fronteira móvel entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos quanto se move a fim de agarrar "o que à garra compensa". É através do olhar que o sujeito irá "distinguir,

conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, em suma, pensar", como explica Alfredo Bosi (2000, p.66).

Longe de possuir uma consciência cartesiana, seu antilirismo é portador de um olhar inquieto e interrogante que suspeita da própria realidade. "A atenção crítica à realidade convive com outras zonas de percepções e estende-se até poemas que interrogam a própria natureza do real", comenta o poeta Duda Machado (1993), na orelha de *A Ficção vida*.

Esse olhar detetivesco retira das cenas flagradas do seu contexto e das notícias sobre o país a matéria-prima para a construção dos seus poemas, a partir da década de 1980.

Avesso a um tipo de poética que privilegia o transcendental, sua escrita engajada com a realidade exterior sempre busca politizar o cotidiano, por meio de uma sátira contida e implosiva. O poema "Desaparecidos clandestinos/81", que integra o livro *Isso não é aquilo* (1988a), é bom exemplo:

> Las personas incluidas
> en ciertas listas
> están efectivamente muertas
> o clandestinas
> el general
> enjuga el puñal:
>
> de esta vez
> la historia está muerta!

Os versos em espanhol unem as experiências dos anos do regime político no Brasil e em outros países da América Latina que sofreram com o autoritarismo de forças militares. A crítica ao poder do general que apunhala a história vem corroída pelo humor e pela sátira, procedimentos que corroem qualquer o inconformismo ingênuo.

Outro exemplo de denúncia crítica à tirania dos governos militares encontra-se em "Tiranossauro, penso em ti", de *A uma incógnita*

(1991a), poema alegórico com marcas autobiográficas, ainda que veladas, no qual estabelece os nexos entre o réptil predador pré-histórico e a brutalidade de "outros predadores" que devoraram suas presas durante o regime autoritário:

> Há 100 milhões de anos
> Apoiado na cauda
> Dentes em serra o Terror
> Dos ornitisquianos
> Grande réptil predatório
> A vida muda
> Passou rápido o tempo
> Em alegoria giratória
> Penso em outros predadores
> E também nas presas
> Nos devorados
> Nos vencidos (1991a, p.19)

Escritos entre 1989 e 1990, os poemas de *A uma incógnita* focalizam o cenário político contemporâneo. Nessa época, Uchoa Leite trabalhava na Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) quando, em 1990, é posto em disponibilidade pelo governo Collor e, em 1991, é transferido para o Arquivo Nacional. Reverberações desse momento turbulento e incerto da vida pessoal e do país ressoam no satírico "Achtung!":

> Pisar duro e falar alto
> É a boa técnica
> Bater com o relho nas botas
> Simples eficiência
> Se vais encontrar o fraco
> Não te esqueças
> De levar o chicote (ibidem, p.25)

Além da referência ao período do regime, o poema funciona como alegoria à tradição conservadora e autoritária no Brasil, cuja origem remonta aos senhores da terra e dos engenhos do período colonial. A ironia ao ex-presidente Collor ("pisar duro e falar alto") e ao seu modo de governar é elaborada sem referência direta.

A ascensão, o tumultuado processo de *impeachment* e a queda do poder do ex-presidente Collor e das figuras que com ele se instalaram em Brasília, fazendo da capital da República a sede de um circo de desatinos, constituem matéria para muitos poemas satíricos, a exemplo de "A alma do negócio":

> Mentir
> É questão de competência
> Sempre repetida
> A mentira faz-se verdade (ibidem, p.26)

Ressalta-se que esse discurso centrado na referência exclui o sujeito da cena, entretanto, tal impessoalidade não demonstra um discurso autorizado, com pretexto de portar uma verdade. Exclui-se a linguagem do eu, pensando com Costa Lima (1991, p.172), "enquanto a serviço do *establishment* conservador-liberal. Por isso mesmo, e não por um vezo antipsicológico, o eu é associado à prática de certa linguagem". Assegurando mais do que uma conotação política, a minimização do eu, portanto, traduz um compromisso ético, pois é um elo articulador das questões que permeiam a obra de Uchoa Leite. Dentro do campo de observação dos fatos, interessa a esse espião os enigmas da realidade e da natureza humana, como demonstra em "Reflexões", de *A regra secreta*:

> Não se sabe
> Se alguns crimes e o enigma
> Da estranha
> Sanha
> CONTRA NATURAM
> É tema poético

A realidade desperta
Nós no peito
Palpitações
Sensações
Um gosto desagradável
De cadáveres
A melancolia do mal
Já cantada
A torto e a direito
Só se sabe
Do arfar
Do susto
Do embrulho-enigma de tudo (Leite, 2002a, p.72)

A violência também constitui uma das preocupações de Uchoa Leite, como avalia o próprio poeta em entrevista ao *Suplemento Literário de Minas Gerais*:

> A violência humana, genericamente, é um tema estranho, pouco decifrável para todos nós, ditos seres humanos. Por que ela subsiste através dos séculos e por que, no próprio século XX, que acabou de passar, pareceu às vezes atingir o auge, em acontecimentos tão drásticos como o genocídio praticado pelos nazistas, entre outros. Por que algumas pessoas foram e continuam a ser, no passado e no presente, tão estranhamente inumanas, como os torturadores, os *serial killers*, os genocidas? Por que isso não depende de evolução civilizatória, às vezes parecendo até o contrário disso? Parecem, digamos, constitutivas da espécie. Mas deve-se acrescentar que a violência não está disseminada entre os indivíduos ou mesmo só entre grupos e seitas assassinas, entre as quais se enquadrariam, no passado, o nazismo, e mesmo, é penoso dizer isso, diversos agrupamentos religiosos contemporâneos. Não só isso. Ela se encontra até mesmo institucionalizada em sociedades ditas democráticas capitalistas e, infelizmente, para os que guardaram as simpatias socialistas, como é o meu caso, em sociedades ditas democráticas socialistas. (Leite, 2001b, p.15)

As indagações sobre a "estranha / Sanha / CONTRA NATURAM" estão disseminadas em vários exemplos da produção poética e ensaística do poeta. Em entrevista anterior, o poeta já havia teorizado sobre as sutilezas da violência, que para ele não está presente apenas naquilo que é explicitamente violento, mas em brincadeiras, jogos, equívocos curiosos: "Se vem alguém e lhe oferece um objeto que não é exatamente real, um objeto falso, e esse objeto pode provocar um susto que é verdadeiro, a violência está aí, mesmo que isso que venha não seja real" (Leite, 1990, p.24). A violência não é um fenômeno que deva ser discutido apenas como questão de ordem social, mas também filosófica, pois passa por questionamentos ligados ao real e ao imaginário e pela natureza humana.

O olhar *voyeur*

A "poética átona" de Sebastião, discreta e avessa ao confessionalismo, está adequada à postura do *voyeur*, observador à espreita, que vigia com atenção, mas no anonimato. Vejamos em "Focos", poema de *A uma incógnita* (1991a):

> Poesia é a sombra
> Em guarda atrás de alguém
> Ou na frente
> Abrindo o caminho
> Diminui ou alonga o vulto
> Conforme o foco solar
> Abre-se ou estreita-se
> No jogo hiper-realista
> Entre o eu e a margem (Leite, 1991a, p.22)

É no jogo de aproximação e distanciamento do objeto, de abertura e fechamento do foco, regulando-o para obter o melhor ângulo de visão, que o observador enquadra a cena. Em conformidade com um modo de olhar, oblíquo e refratário a exposições, o discurso

voyeur evita a eloquência. Construindo um espaço "entre o eu e a margem", observa sob um ponto de vista crítico, o exterior. O poema "Vida vagalume" é revelador desse olhar empenhado em ler a realidade em sua concretude:

> De dentro da janela
> Sou-eu
> Pedra de ideias fixas
> Consciência ardósia
> Lá é o fogo-fátuo
> Paradiso brilhos
> Cá é o teatro laboratório
> Aqui é o Não ó Parcas (ibidem, p.61)

Olhar e pensamento fixos ("pedra de ideias fixas / consciência ardósia") nos leva a traçar um paralelo com as lições cabralinas de "Educação pela pedra": uma aprendizagem pela materialidade, pela concisão, pela visualidade, apreendida "de fora para dentro". A educação pela pedra implica uma aprendizagem antilírica. Se o aprendizado cabralino se deu pela observação do sertão, as lições de Uchoa Leite, ainda que também pernambucano e vocacionado "para a concretude matricial de pedra pernambucana", na definição de Haroldo de Campos (apud Leite, 2000a, orelha), foram aprendidas pela observação da cidade.

Excluído da cena, o *voyeur* delimita seu campo de visão por uma moldura, formando um modo de olhar parcial e distante do leitor, também espectador, e do objeto contemplado. Sempre disposto ao flagrante, a ela interessa a luminosidade artificial das ruas, o jardim das delícias, o "paradiso brilhos", a fim de captar *flashes* de glória, de pouca duração: a vida vaga-lume, marcada por um fulgor intenso, mas ilusório, "Lá é o fogo-fátuo".

Olhar não é dirigir os olhos para perceber o "real" fora de nós, olhar é, "ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si" (Chaui, 2000, p.33). Sua poesia transforma o real num objeto de sua experiência interna: o drama externo, interiorizado, é encenado

em seu "laboratório" verbal, mas sem desejar a fusão entre sujeito e objeto, como na poesia lírica.

Nessa elaboração poética também não há espaço para intervenções de musas, deuses e nem as três Parcas (Cloto, Láquesis e Átropos), fiandeiras do Hades que possuíam o poder sobre a vida e a morte humanas. Às três moiras competia fiar, enrolar e cortar o fio da vida, mas elas não reinam, nem predeterminam nada no espaço do poema. Nessa oficina de criação não há vida prefixada, e as portas estão fechadas para os mitos: "Aqui é o Não ó Parcas".

Se na Antiguidade os mitos explicavam a realidade, aos poetas modernos resta o mundo prosaico da sociedade de massa. Como nos lembra Ferreira Gullar (1989, p.14) ao comparar os modos de representação da realidade entre os poetas clássicos e modernos, "Num mundo sem deuses, o homem é responsável por seu próprio destino e por cada um de seus atos. A solução dos problemas agora depende exclusivamente de sua capacidade de compreender a realidade e de atuar sobre ela. Não há milagres".

Muitos temas apresentados em *A ficção vida* convidam o leitor a olhar cenas da urbe, muitas delas imperceptíveis, não por serem invisíveis, mas por se encontrarem banalizadas diante da percepção automatizada dos passantes em relação aos problemas sociais. O realismo buscado pelo olhar *voyeur* nas cenas urbanas pode levar às vezes a um hiper-realismo, baseado em cacos metonímicos, recolhidos pelo eu poético, que repercutem no leitor com estranhamento, promovendo uma espécie de reconhecimento às avessas. Ao desvelar as cenas automatizadas do cotidiano, o poeta reativa percepções embotadas pela dinâmica do dia a dia, convidando o leitor a redescobrir a vida de modo crítico.

Em um poema metalinguístico, Sebastião explica sua própria poesia, ao falar da natureza do *voyeur,* procurando distanciá-lo do exibicionista, figura afeita à ostentação e ao prazer em ser olhado, como podemos conferir no penúltimo poema de *A ficção vida,* "Anotação 17: exibicionistas e *voyeurs*":

Eles nunca entenderão os **voyeurs**
Os umbigo-fascinados
E Cooper-excitados
Voyeurs olham de viés
Nunca fumam puros
Nem se ligam a técnicas
Exceto o olhar
São céticos asssépticos
Culto a espelhos
De onde flagrar
Curvas labirínticos
Spleen et idéal
São os mestres da ficção-vida (Leite, 1993, p.95)

Ao contrário dos exibicionistas, ("umbigo-fascinados") que ostentam sofisticação e *glamour*, os *voyeurs* são discretos e "olham de viés" o mundo exterior. Interessa-lhes exercitar o olhar para flagrar os aspectos da realidade. O *voyeur* registra o *spleen* e o ideal da vida. O verso antinômico "*spleen* e o *idéal*" é uma referência à primeira parte do livro *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire: o *spleen*, estado indefinível de tédio, de melancolia sem causa, e, por outro lado, o *idéal*,[1] estado de sublimação, desejo de elevação, de purificação e de absoluto, compõem matrizes opostas sobre as quais se desenvolve o pensamento de Baudelaire.

Outro binômio revelador da poética de Sebastião é a ficcionalidade da poesia, alimentada pela vida ("mestres da ficção-vida") ou a própria vida como ficção, tema do livro *A ficção vida*. Ora como *voyeur*, desconfiado e perspicaz, diante de um ponto fixo, ora como um passante e atento observador das intrigantes cenas urbanas, o poeta reflete sobre os limites entre real e imaginário. Daí a força da

---

1 Para a tradução dos termos nos baseamos em Walter Benjamin, ao comentar a leitura psicanalítica que George René Laforgue faz de Baudelaire: "George traduziu *spleen et idéal* por melancolia e sublimação, acertando assim no significado essencial do ideal de Baudelaire" (Benjamin, 1995 p.150).

visualidade que predomina nos livros recentes, como se pode ver no poema "Espreita", publicado em *A espreita*:

> É uma espécie de Cérbero
> Ninguém passa
> Não escapa nada
> Olho central
> Fixo
> À espreita
> Boca disfarçada
> Que engole rápido
> Sem dar tempo
> Depois dorme
> Aplacado (Leite, 2000, p.51)

O modo de olhar retira o sujeito lírico do centro irradiador da enunciação e passa-o para a margem, onde, oculto, observa e se expressa por meio de sua linguagem elíptica. O que está fixo no centro não é o sujeito, mas o olhar de viés e recusa como um Cérbero,[2] o guardião dos mortos. O olhar "não é uma experiência neutra; é uma cumplicidade. O olhar ilumina o objeto, o contemplador é um observador. [...] Olhar é uma transgressão, mas a transgressão é um jogo criador" (Paz, 1984, p.141). Observar é uma atitude que o poeta toma diante do mundo, uma forma de agir. Esse modo de olhar não é um traço apenas da poesia de Uchoa Leite, mas antes um sintoma da poesia moderna e contemporânea:

> Em contraposição aos poetas que, buscando a diferenciação, isolaram-se na extravagância ou no hermetismo, outros procurariam

---

2 "Cérbero é o cão de Hades, um dos monstros que guardava o império dos mortos e interditava a entrada dos vivos, mas, acima de tudo, se entrassem, impedia-lhes a saída. A imagem clássica o apresenta como dotado de três cabeças, cabeça de dragão, pescoço e dorso eriçados de serpentes." Simboliza o próprio Hades e o *inferno interior de cada um*, o gênio do mal. Cf. Brandão (1991, p.202).

fazer da multidão urbana e do cotidiano da grande cidade matéria de seus poemas. E essa será a linha mais constante no diversificado curso da poesia contemporânea. (Gullar, 1989, p.10)

No caso de Uchoa Leite, os poemas ambientados nos centros urbanos pretendem tornar inéditas circunstâncias captadas pelo olhar distante e irônico do poeta nas ruas. A série *Anotações*, composta por 18 poemas (*A ficção vida*), constitui registros instantâneos de cenas bizarras das ruas, como se pode ler em "A obra lírica":

Certa vez vindo da latera
Do Campo de Santana
E entrando célere
Na Azeredo Coutinho
Direção: Arquivo
Como um Josef K qualquer
Deparei-me
Com algo da espécie
Dita "humana"
De cócoras
Pondo ali no seu ovo
Atravessei e pensei
Que ali era
A obra no sentido literal (Leite, 1993, p.79)

A horda de personagens anônimos, miseráveis, loucos, deficientes físicos faz da cidade um *locus terribilis*, assim como a Paris baudelairiana. A malícia do título acima só se esclarece no último verso, quando se depara com a espécie dita "humana". O poeta joga com os sentidos de obrar/defecar, esvaziando o conceito de obra lírica como obra do espírito, para enfatizar a contingência da condição humana, ressaltando a impossibilidade de criação imune a essa realidade do ser. O mesmo se observa em "O sobrevivente", cujo título antecipa o ambiente de ruína e degradação humana:

Outras vezes se passa
Na Azeredo Coutinho
E ali vê-se
Outro espécime
Da "humanidade de cócoras"
(Marcel Mauss)
Uma louca
Discute consigo mesma
Hamlet aos brados
("Ó minh'alma profética!")
Rápido contorno
Este "ser ali"
Em alto regozijo
Do meu perfeito juízo (ibidem, p.81)

Mais uma vez, ao percorrer pela rua habitual, depara-se com outra figura estranha. Perplexo, mal a identifica como parte da espécie humana, pela sua condição miserável e pelo nível de degradação. Para narrar a insólita cena de uma louca discutindo consigo mesma, o poeta tece uma rede de intertextualidade em que fragmentos literários contaminam uns aos outros, a exemplo do personagem shakespeariano que transita aos brados pelo poema.

Em sua grande maioria, os poemas de *A espreita* promovem a restauração de imagens do cotidiano das ruas povoadas por personagens anônimos e miseráveis de toda a ordem. O espaço da *urbe* se configura como um anti-*locus amoenus*. Ao dar seu testemunho crítico dessa realidade, o poeta reaviva cenas saturadas, que perderam o interesse para o olhar alienado. Daí o próprio autor nos explicar, numa entrevista concedida a Ricardo Aleixo, o motivo pelo qual optou pelo título "A espreita" e não "À espreita", como seria presumível:

> Em primeiro lugar porque o substantivo "A espreita" é bem menos esperável do que a forma adverbial "À espreita", que quer dizer "espreitando". Depois porque o substantivo, aí, tem uma abrangência bem maior. Há vários tipos de espreita, e eu não quis

> dar o sentido de estar espiando e esperando algo, que é comum naquela expressão, mas o de estar na expectativa de alguma coisa de um acontecimento, de uma surpresa, no bom e no mau sentido, talvez de um evento epifânico (Leite, 2001a, p.5).

Na introdução do livro, João Alexandre Barbosa (2000, p.27) comenta com acerto que não se trata de um poeta à *espreita*, "mas de uma poesia de *espreita*". Estamos nos referindo aos poemas "Os três in-seres" e "Do túnel do ano passado", publicados em *A espreita*. Trata-se de textos exemplares dessa perplexidade do eu lírico que se depara com as cenas súbitas das ruas. Vejamos o primeiro deles:

> Um deles
> Volta-se contra a parede
> Agachado
> Com a cabeça baixa
> Outro
> Vermelho-fogo
> Cabelos eriçados curvo
> Currupira
> Carregando sacos o
> Terceiro (cego
> Qual o primeiro)
> Canta
> Balançando o castão
> Ao sol monófono
> Indiferente (Leite, 2000a, p.33)

Ao mesmo tempo em que são vítimas da invisibilidade, estes três "in-seres" também são indiferentes à sociedade. Os três personagens que compõem a cena apresentam uma recusa do mundo por meio do olhar. Não querem ver ou são impossibilitados de ver. O primeiro personagem volta-se contra a parede, o segundo encontra-se com a cabeça baixa e o terceiro é cego. Os três negam-se a participar da "normalidade" do cotidiano.

No poema "Do túnel do ano passado", temos a mesma questão dos miseráveis nas ruas:

> De certo modo o viés
> De cruzar o Túnel
> Almas
> Procissão branca
> Ao lado do São João Batista
> Em direção
> À grande luz atlântica
> Na travessia
> Os sem teto
> Estáticos
> Frente à multidão vil
> Rito iniciático
> Pelo Hades menor
> Inferno alighierico dos pobres
> Ansiosos por luz
> Sem Beatriz (ibidem, p.52)

Assim como Bandeira expressa a perplexidade e o inconformismo ao ver um homem comendo lixo, no poema "O bicho", Sebastião incita o leitor ao choque, ao deparar-se com personagens autômatos (seres "estáticos / frente à multidão vil"), nas mesmas condições sub-humanas. Andarilhos que se encontram ao lado do asfalto carregando sacos, como currupiras, sustentados por um bastão.

"Os três in-seres" e "Do túnel do ano passado", dois poemas desconcertantes, como o são todos de *A espreita,* expõem o problema da degradação humana nos grandes centros. As caminhadas ao acaso pelas cidades do Rio de Janeiro, Recife e Londres levam o poeta a ficar perplexo com o espetáculo da miséria humana, focalizando uma realidade social povoada por indigentes, mais rebaixada que a de Macabéa, de *A hora da estrela*. Se a personagem de Clarice é feia, ignorante, ingênua, solitária, "incompetente para a vida" e "só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha

de si em si mesma" (Lispector, 1990, p.39), os "in-seres" de Sebastião estão condenados a viver no "Hades menor" e nem vagamente tomam consciência de si, constituídos que são por uma completa ausência. No "inferno alighiérico" dos pobres, esses miseráveis andam ansiosos por luz, mas sem ilusões, pois não possuem cartomante nem Beatriz para guiá-los.

Se o olhar *voyeur* não provoca nenhuma intervenção prática na vida dos três seres inomináveis, há, no mínimo, uma denúncia e um inconformismo, uma vez que poemas dessa natureza abrem-se para um sentido político, quando o poeta assume uma visão crítica das questões infraestruturais, focalizando em primeiro plano a condição humana. Davi Arrigucci Jr. (2000, p.1) também observou esse aspecto de *A espreita*: "há a secreta solidariedade do solitário, a comunidade invisível dos homens de que faz e se sente parte, até pelo gesto de recusa mais renitente".

Em alguns momentos, o registro de cenas urbanas provocam um efeito epifânico, desestruturando o automatismo psíquico do leitor. Em alguns casos, o estranhamento causado no leitor é encenado na própria estrutura do texto, como ocorre no poema "Spiritus ubi vult spirat", título extraído de uma citação bíblica ("o espírito sopra onde quer", João, 3:8) em que o passante em "câmara rápida" flagra uma burlesca cena:

> Atravessando em câmara rápida
> A presidente Vargas
> Deparei-me sus
> Com uma sobrevivente
> Da magrém ad hoc
> Dos orbes concentracionários
> Erguia a saia
> Mostrando a câmera escura
> Entre os bólidos
> Batia uma foto
> O espírito sopra onde quer
> Iam todos radiosos

Indiferentes
Para as mangedouras
Depois a moral:
Primum vivere
Deinde philosophari (Leite, 2000a, p.63)

Indiferentes uns aos outros, a massa anônima segue mecanicamente, mas em um ato súbito e grotesco – uma louca levanta a saia, escancarando sua intimidade aos transeuntes –, o que desestabiliza a "normalidade" dos passantes. Sustentando o efeito de não explicitar o que diz, o poeta não nomeia objetos nem personagens. Dificilmente o leitor, ou o crítico, fará uma associação direta dessa referência à cena que motivou a metáfora no verso de Uchoa Leite. Como diz o poeta em entrevista, a cena está associada ao filme *Viridiana*, de Luiz Buñuel, especialmente à cena em que os vagabundos invadem a casa de Viridiana, provocando uma grande desordem. Eles se sentam ao redor da mesa, parodiando a reunião da Santa Ceia, enquanto uma mendiga vai para o meio da sala e tira uma fotografia. "Ela levanta a saia e mostra o sexo", esclarece o poeta na revista *Cult* (Leite, 2000b, p.7).

A vagina é descolada de sua referência e de sua função a partir de uma relação metafórica de semelhança que só faz sentido na imaginação e no repertório cultural do poeta. A metáfora só é apreendida a partir da terceira estrofe: "Erguia a saia / Mostrando a câmera escura / Entre os bólidos / Batia uma foto", cujas associações de sentido remetem as palavras "saia", "câmera escura" e "bólidos" ao mesmo campo semântico. A imagem é mais um convite para se pensar a condição humana do que para narrar o fato propriamente dito. A linguagem desfamiliarizada nos aproxima do ensaio clássico "A arte como procedimento", de Chklovski (1978, p.45), que diz que o objetivo de uma imagem não é "tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que ela tem em si", mas criar "uma visão particular do objeto", ou seja, singularizar o objeto e não deixar claro seu reconhecimento. Para criar esse processo de estranhamento é necessário o obscurecimento da forma que, por sua vez, aumenta a

dificuldade e a duração da percepção da imagem. Esse procedimento exige maior empenho do leitor na compreensão do texto.

Perito em explorar o efeito de sugestão, o poeta não faz concessões ao leitor, antes busca ocultar o que poderia parecer óbvio, evitando sempre uma conclusão repousante. A lírica de Uchoa Leite incita o leitor a continuar o ato produtivo inconcluso da escrita. A exigência do empenho na leitura do poema é um princípio fundamental na lírica moderna: "O leitor não deve decifrar, mas sim chegar ele próprio ao enigmático, onde, intuindo decifrações, pode até mesmo pensar em possibilidades de interpretação da poesia, que talvez nem sequer figuravam no plano do autor" (Friedrich, 1978, p.122).

Em consenso com a tradição da lírica moderna, a poesia de Sebastião, mesmo quando narra a experiência do real é dita de modo enigmático e obscuro, dificultando a significação e dissolvendo as referências. Outro exemplo do efeito sugestivo aliado à postura crítica da realidade pode ser lido em "Os passantes da Rua Paissandu":

> Todos os dias
> Se vêm
> Por esse atalho
> Do Morro Azul
> Podem vê-los
> Indiferentes
> Sob tendas de plástico sujo
> Não há azuis
> Nem mallarmaicos
> Brindes fúnebres
> Houve uma vez
> Um morto à bala
> Veem só os banhos de lata
> Corações de alumínio
> Plastificados (Leite, 2000a, p.53)

Diante da construção cifrada, o leitor hesita em concluir: a quem se refere o sujeito do poema? O título, que funcionaria como elemento identificador do tema, também é impreciso. Não se sabe se os passantes da Rua Paissandu são os que olham os miseráveis ou se são os próprios miseráveis que passam pela Rua Paissandu. A estrutura do poema faz um cruzamento entre quem olha e quem é olhado, abrindo o sentido a múltiplas compreensões e sugestões. O pronome "se" do segundo verso ("Todos os dias / se vêm") potencializa o nível de ambiguidade das imagens e possibilita duas leituras: pode ser lido no sentido de "são vindos", ou seja, surgem do atalho do Morro Azul; ou, se colocarmos os versos numa forma direta, podem ser lidos assim: se vocês vêm (os passantes, ou os leitores), pelo atalho do Morro Azul, podem vê-los (os miseráveis) indiferentes, sob tendas de plástico sujo. O terceiro verso ("por esse atalho") põe o sujeito lírico em cena, situando-o no atalho do Morro Azul, dirigindo-se aos passantes ou leitores. O poema também não obedece a uma linearidade temporal no relato dos acontecimentos. De súbito volta-se ao passado ("Houve uma vez / um morto à bala") e já nos versos seguintes volta-se ao presente ("Veem só banhos de lata") para relatar o modo rudimentar de banho com auxílio de um copo. Tateando entre um e outro verso que auxilia na ambientação da cena, o leitor vai localizando pistas que o aproximem dos protagonistas descritos: os moradores de tendas de plásticos, sem nenhuma segurança, proteção ou saneamento básico.

Walter Benjamin (1995) comenta a impossibilidade de uma identificação de Baudelaire com a figura do detetive, mesmo que, involuntariamente, o *flâneur* baudelairiano pudesse se comportar, por vezes, como uma espécie de perseguidor de pistas e rastros. Acreditando nessa hipótese, Benjamin justifica o fato de o poeta francês ter tomado da literatura detetivesca apenas elementos como a vítima, o crime, o assassino, deixando de fora o detetive:

> Falta o quarto elemento, aquele que permite ao entendimento penetrar essa atmosfera prenhe de emoção. Baudelaire não escreveu nenhum romance policial porque, em função da impulsividade

> de seu caráter, a identificação com o detetive lhe foi impossível. O cálculo, o elemento construtivo nele ficava do lado do antissocial e foi totalmente capturado pela crueldade. (Benjamin, 1995, p.40-1)

Baseando-se nessa observação de Benjamin, Flora Süssekind (1993) a aproxima da poética de Sebastião Uchoa Leite, embora não chegue a desenvolvê-la. Questiona a crítica: "o que significa essa apropriação da máscara do detetive num poeta que mantém, sem dúvida, laços estreitos com a 'tradição moderna', como é o caso de Sebastião?" (Süssekind, 1993, p.309). Acreditamos que se a máscara do detetive era impossível para Baudelaire, o mesmo não se pode dizer para Sebastião. O olhar detetivesco do poeta brasileiro não se assemelha ao do poeta francês. O *flâneur* baudelairiano, em sua errância, entrega-se à ebriedade da multidão,[3] ao passo que as caminhadas de Sebastião pelas ruas não se configura como uma fusão com a massa urbana. Mesmo na multidão apressada, o olhar antilírico não se desgarra de sua lucidez crítica; está sempre armado e à espreita. Daí a opção por andar às margens.

Recuperando a argumentação de Flora Süssekind, não resta dúvida que a poesia de Sebastião é inextricavelmente presa à tradição moderna. No entanto, é preciso lembrar os deslocamentos que ele opera dentro dessa tradição à qual pertence. Verifica-se, em sua obra, uma poética propensa à dissolvência, como pode ser lida em "Andando na chuva: São José", do livro *A espreita*:

> [...]
> O meu eu-água
> Autodissolvente
> Cabelos
> Pelos
> Olhos
> Todos os poros

---

3 Como define Walter Benjamin (1995, p.51), "o *flâneur* é um abandonado na multidão".

Entregues
Lavatio corporis
Puro
Sumo
Liquor (Leite, 2000a, p.45)

O universo "autodissolvente" ajusta-se a um eu refratário à rigidez. A recorrência de metáforas sinuosas ratifica essa identidade fluida que troca constantemente de máscaras, o que funciona como tática para engendrar seu (anti)lirismo.

Autoespionagem

A auto-observação, como um duplo, idêntico e diferente de si mesmo, permeia a produção recente de Sebastião. Daí que o oximoro, enquanto forma radical que nega um dos dois termos, seja um tropo recorrente, que se impõe a partir de *A uma incógnita* (1991a). O *voyeurismo* de si mesmo se manifesta em poemas como "Numa suíte de hotel":

O espelho da *toilette*
Reverte a imagem
No espelho-olho
Da porta
Em múltiplos labirínticos
De auto-espionagem
Je est un autre (p.64).

As imagens fraturadas formam um labiríntico jogo intercambiante do fora para dentro e do dentro para fora, do objetivo e do subjetivo, do individual e do social. Algo como eu olho o olho que me olha. O jogo de duplicidade chega ao fim com uma declaração epifânica e rimbaudiana: *Je est un autre*. O duplo, muitas vezes projetado na obra de Sebastião como um "ele" ou um "tu" é, como afirma

Fernando Cabral Martins, uma "personagem de segundo grau, uma espécie de meta-personagem". "Seja um reflexo no espelho, seja uma imaginação ou um medo, seja uma encarnação da consciência, o duplo é criação específica de uma personagem, que se vê envolvida com uma personagem de segundo grau" (Martins, 1994, p.219).

A narrativa 9 "eu em p/b", da série "Memórias das Sensações", publicadas em *A regra secreta*, explora essa duplicidade, que é a um tempo o mesmo e o outro:

> é estranho olhar-se no passado e ver a vida transcorrer numa versão silenciosa e p/b. não sou mais o sujeito da ação, mas agora o objeto de observação sendo analisado. a vida está cristalizada, o tempo em ação morta, os gestos para sempre fixados em seu movimento e nada pode ser mudado ad infinitum. eu não sou eu nem sou o outro, sou e não sou, mas sou. o engano é real e o tempo é inexorável. (2002, p.20)

O texto investiga a "memória das sensações" de um narrador que, ao passar por uma porta de vidro, dirige-se a uma máquina. Numa perturbadora tomada de consciência, o narrador flagra a desintegração da própria subjetividade ao contemplar-se numa câmera de segurança e reconhecer uma autonomia de sua imagem. É a sua repetição e a sua diferença. O fato de se ver filmado em preto e branco, de fora, amplia o jogo de ambivalência e desintegra a sua subjetividade.

A cristalização do eu, que estanca o tempo e as sensações/ações, aproxima-o mais uma vez de Mário de Sá-Carneiro. Encontra-se em sua poesia ressonâncias de uma subjetividade "dispersa" e mutável, como em Mário de Sá-Carneiro ou Fernando Pessoa, cuja criação heteronímica é o apogeu. O célebre poema "Dispersão", de Sá-Carneiro, é um dos exemplos mais pungentes da dramatização desse estado interior de dispersão do eu:

> Perdi-me dentro e mim
> Porque eu era labirinto,

E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.

Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...
[...] (Sá-Carneiro, 1995, p.61)

Além da questão do duplo, o esfumar-se da subjetividade por entre as referências é outro tema presente na poesia de Sebastião, como se pode notar em "Investigar-se" (1991):

O hospital de novo
Sem saber o fim
De Manuel Bandeira
Ou as ninjas assassinas
De volta ao local
Não a vítima
Mas o Dick Tracy de si mesmo
E dos signos químicos com o radar caracol
Da dúvida metódica (p.42)

Versos de teor autobiográficos ("O hospital de novo") mesclam-se à tradição literária e à cultura de massa, a Manuel Bandeira e a ninjas assassinas, constituindo-se como linguagem metafórica e referencial. Consequentemente, esse "Dick Tracy de si mesmo" apresenta uma identidade ao mesmo tempo autoinvestigativa e dispersa, transitando por entre diferentes universos.

O olhar autobiográfico

As obras produzidas a partir de 1991 são exemplares destes poemas que registram fatos autobiográficos escritos de modo velado e

com distanciamento. *A uma incógnita* (1991), que cobre a produção de 1989/1990, traz registros da internação do poeta por doença cardíaca e outros problemas de saúde.[4] As imagens que tematizam o tema da morte impõem-se em *A uma incógnita* e se desdobram em *A ficção vida*, livro marcado pelo período em que o poeta ficou internado no hospital em decorrência de uma hemorragia de úlcera, e se radicaliza em *A regra secreta* (2002). O poema de abertura de *A ficção vida*, "Pórtico", prenuncia e sintetiza toda a atmosfera que o leitor vai encontrar nos outros poemas:

> Penso em meu pequeno fim
> Ouvirei zumbidos?
> Sugado pela zona de vácuo?
> Ou zero-corpo
> Polidimensional
> Subindo ao teto
> Espiando-me de cima
> Os outros em torno
> Vozes mentalmente exaladas
> Dizem ouvir-se um trinado
> Muito alto
> Sem zumbidos
> Mas aí adeus
> Morro de susto outra vez
> Dentro da morte (p.11)

---

4 Em e-mail enviado em 7 de dezembro de 2002, confirma o impacto que os problemas com saúde tiveram sobre sua produção poética: "a doença teve infelizmente um grande espaço na minha complicada vida e então, sobretudo a partir de 1989 e dos anos 90 (preste atenção a esse detalhe), ocupa um espaço na minha poesia também [...]. Senão vejamos os problemas a partir de *A uma incógnita* (internação por doença cardíaca e outras coisas em 89) de *A ficção vida* (internação em 91 por grave hemorragia): até 'saí do ar' durante 5 dias, 'morri', quer dizer, sofri uma parada cardíaca, e 'ressuscitei'".

Contrariando o título da obra que concebe a vida como ficção, neste poema a morte, da qual ele busca se esquivar, por meio do humor, é que ganha *status* ficcional. Há forte coerência interna entre os escritos autobiográficos dos livros mais recentes e os poemas que tematizam a questão do duplo (espelhos, vampiros). Veremos adiante que nos poemas autobiográficos, o jogo de duplicidade, vida e morte, é uma constante, afinal "*l'acte de naissance du double se confond avec les premières représentations de la mort chez l'homme. L'homme s'invente un double immortel pour échapper à l'idée de la mort. A l'origine, double et mort-vivant se confondent*" (Ehrsam, 1985, p.67).

O eu lírico relata, numa retrospectiva, episódios relacionados à experiência. Mas o sujeito autobiografado é ficcionalizado. No nível discursivo circula alusões de toda ordem e sensações da memória são entrecortadas por intervenções irônicas que excluem revelações ou cumplicidades com o leitor.

Os dez poemas que compõem a série *Incertezas* possuem uma narratividade autobiográfica que cresce em tensão e intensidade a cada poema. Podemos dizer que a série é composta por vários quadros, cada um focalizando uma situação (o caminho para o hospital, o estado de coma, o despertar da consciência, as reflexões sobre a condição física, as visitas: o sobrinho, as irmãs, a recuperação).

O discurso poético não visa a um relato fiel dos fatos, afinal: "toda autobiografia é uma autointerpretação, em que o estilo, ao mesmo tempo em que denuncia a intenção de reconstituir o passado, segundo um projeto presente, indicia a relação do escritor com o seu próprio passado" (Rocha, 1977, p.55).

Cada poema desta série é, ao mesmo tempo, singular e não--autônomo, todo e parte, unidade e elemento. Ressaltamos certa independência que estes poemas possuem entre si, mas chamamos a atenção também para a propensão para a narratividade da série. A hemorragia é o elemento estruturador do "conflito" que descreve uma experiência de doença. Tal enredo linear é encadeado por uma sucessão de fatos, visitas e situações vividas no hospital, de modo cronológico, obedecendo-se ao princípio da causalidade e da

verossimilhança, o que não significa uma narrativa com desfecho. Não por acaso o último poema da série chama-se "Círculo".

Ao pôr em cena relatos de experiências vividas, o poeta busca representar sua história como ficcionalidade, articulando uma perspectiva subjetiva e outra objetiva, ressignificando os episódios, dando menos relevo à autenticidade do que à interpretação dos fatos. A relação com o passado é entrecortada por intervenções irônicas e bem humoradas, que excluem qualquer cumplicidade com o leitor em relação à dor do drama vivido. Como bem observa o crítico e poeta Nelson Ascher, "o leitor não se depara com revelações, mas com um labirinto árduo, cuja saída dava para outro poema, este para o seguinte e assim por diante até que, começando a perceber sua topografia, ele se descobria dentro de uma obra cuidadosamente construída que, não obstante parecer modesta de fora, ocultava em seu interior uma inesgotabilidade singular" (Ascher, 2003, p.2).

Apesar de se referir à obra do poeta como um todo, o comentário do crítico ajusta-se à atmosfera que o leitor vai encontrar ao longo dos dez poemas. A série inicia-se com o poema 1, "Numa incerta noite", no qual, como adianta o título, o poeta busca registrar suas impressões logo após sofrer uma hemorragia. Nesta cena de abertura rememora o trajeto da casa para o hospital, no banco de trás do carro do seu médico:[5]

> Calculo as ruas que atravesso
> Vendo a copa das árvores
> Guiado pelas folhagens
> Profusamente imerso
> Na vertigem inversa
> Da hemorragia verde
> Do ciclópico olho vegetal
> Que me contempla (p.15)

---

5 Informações fornecidas ao autor deste livro pela viúva do poeta, Guacira Waldeck, por e-mail, em 29 de novembro de 2004.

A vertigem sofrida faz confundir a paisagem de fora, vista com o carro em movimento, e o que se passa internamente em sua cabeça no momento, daí a imagem da "hemorragia verde". O foco central é deslocado de lugar. A paisagem em movimento é que está olhando para ele ("vertigem inversa"). O " ciclópico olho vegetal" o contempla. As fronteiras entre o real e o imaginário fragilizam-se nesta narração de experiência de sua sobrevida. No poema, estas fronteiras são reconstituídas e expostas sem comoção. Passemos para a segunda cena, "Realidade":

> Não a das clínicas imaginárias
> Dos pesadelos
> Gritaram
> O meu nome três vezes
> Dormi outra vez
> Sussurro ao pé do ouvido
> Uma das minhas irmãs
> "Já dormiu demais"
> Acordei no outro dia insonhado
> Era a mera realidade (p.17)

A primeira visão que se tem do hospital ainda é em estágio de vertigem. Ironicamente, a reconstituição que faz do incidente dá relevo à realidade ficcional e não ao real em sua concretude. É desta "mera realidade" que o poeta se utiliza para elaborar pequenas epifanias, recorrendo a recortes de instantes captados na realidade que tornam o cotidiano menos banal.

Já recobrada a consciência, o humor e o senso crítico peculiar à personalidade poética de Sebastião volta a ganhar espaço, como se vê no poema 3, "Antipoética de Houdini":

> Atado pelos pulsos na cama
> Arranco os fios à noite?
> Mal acordo
> E sou o Arranca-Fios!

Estude os nós
Tudo é desatável
Pela atenção paciente
Sou Houdini o mágico
Mas jamais afundaria nas águas
Acorrentado numa pedra (p.19)

Acordar e ver-se com pulsos atados na cama não é lido com autocomiseração, mas tomado como mote para destilar seu humor e crítica mordaz sobre a própria condição, assumindo-se como um Houdini às avessas, o "Arranca-Fios!". O famoso ilusionista Houdini era capaz de desvencilhar-se de situações extremas, enfrentando qualquer tipo de amarras. A comparação com o mágico limita-se ao fato de ele estar atado pelas forças das contingências.

A experiência trágica, referência central, ganha espaço secundário e as referências secundárias ganham primeiro plano, transformando a internação, a imaginação, as referências em textualidade. Os versos centrais são focados no leitor, aconselhando-o a analisar atentamente os enigmas, os "nós": "Estude os nós / Tudo é desatável / Pela atenção paciente", metáfora das habilidades exigidas do leitor pela sua própria poesia. Tudo aqui é cifrado e o poeta não abre concessões ou pistas para a decifração dessa floresta de signos. No entanto, há promessa de saída, pois "Tudo é desatável", desde que haja "atenção paciente".

À medida que a consciência vai se recuperando, ampliam o humor e a crítica cáustica, a exemplo do que ocorre no poema 4 "Certa Luz":

Ela inclinou-se junto a mim
– Todo em fios –
E disse: "O que o salvou
Foi uma luz
Dentro de você"
Touché! Sorri pérfido
"Desconfio dessa luz"
com a língua bífida (p.21)

O clima afetivo dos cinco primeiros versos é rompido pela língua ofídica do interlocutor, pois o veneno da ironia anula qualquer possibilidade de efeito sentimental. A morte, nestes poemas, não está vinculada a questões metafísicas como o sentido da existência ou as relações entre eternidade e finitude, corpo e alma. Não há autoavaliações, balanços, nem alumbramentos, à semelhança da poesia de Manuel Bandeira. Em Sebastião, a dimensão metafísica da realidade é recusada por meio de uma língua ferina. Mas, ainda que se busque desdramatizar a experiência ocorrida com humor, encontra-se latente um indisfarçável lirismo em versos como: "Estive só por vários fios / E acordei nesse aquém".

Ainda presenciando a narratividade da série, é possível perceber as marcas do tempo. "Vigília sonora", o sexto poema, é exemplar para se observar a marcação do tempo:

> Aplicou-me um indutor
> Na veia
> Embora eu pedisse água
> Veia crê em soníferos?
> Insônia eletrônica
> A noite toda
> Uma insônia bípica
> "Ao menos não me assassinaram"
> Cintilei às cinco
> No êxtase lúcido da vigília (p.25)

O poema narra uma noite de insônia em que se ouve um intermitente "*bip*", vindo de algum aparelho ao lado da cama ("uma insônia bípica"). O tempo é mensurável pelo som que soa a "noite toda". O humor busca ocultar a sensação angustiante de insônia, "Veia crê em soníferos?", "Ao menos não me assassinaram" e os dois versos finais, "Cintilei às cinco / No êxtase lúcido da vigília".

No poema 7 entram mais três personagens em cena, do núcleo familiar. São "As irmãs", que saíram de Recife para visitá-lo no hospital:

Indagou se eu a reconhecia
Que era sério
Concluí breve
Vieram do Recife as duas
Uma é sólida
Transmite matéria densa
A outra é insólida
Escala nuvens etéreas
A terceira é uma faísca
Elétrica. Vivo
"na macia atmosfera
do mundo da mulher" (p.27)

Focaliza-se o comportamento das três irmãs em suas individualidades e diferenças: se a primeira é racional e concentrada ("transmite matéria densa"), a segunda é distraída e alheia aos acontecimentos ao seu redor ("escala nuvens etéreas"), enquanto a terceira é dotada de ânimo e entusiasmo ("uma faísca / elétrica"). Este poema é intermediário entre o fim do sofrimento e o prenúncio da recuperação, a volta ao cotidiano. Tal mudança é sinalizada pela própria transformação da atmosfera do poema. O universo feminino traz luminosidade ao discurso, deslocando o foco de atenção, antes centrado na enfermidade.

A partir do poema 8, "Outros passeios", a recuperação ganha contornos visíveis:

Corredores claros: ensaios
Um deles cai no berçário
Uma das irmãs
Leva o soro erguido alto
Andar leve
Banhos de rosa Kitsch
Respira-se a luz
Mas por ali eu não vou
É um **no way out**

Retorno em torno
E “porque não espero voltar jamais”
Olho o sol lá fora (p.29)

A enfermidade cede lugar às categorias positivas e por uma mudança de campo semântico que agora é solar: crianças (“um deles cai no berçário”), luminosidade (“respira-se à luz”). Suscita-se no herói o gosto pela vida e o desejo de sair do hospital: “porque não espero voltar jamais” / Olho o sol lá fora”. O sol enquanto metáfora de vitalidade proporciona um final culminante. O motivo solar se impõe dos poemas finais, até mesmo quando a narrativa se abre com uma atmosfera sombria, como acontece com o poema 9, “Duas camas”:

O ar cotidiano noturno
Envolve-me em fios
Sonho com os subúrbios de Manhattan
Estremunhado e úmido
Desço os degraus às 7
Vou para o sofá baixo
Janelas para o sol matinal
“Ilumino-me de imenso”
Sem o anti-sol
Da alta cama isolada (p.31)

Nos quatro primeiros versos o sujeito envolto em fios, mal desperto, encontra-se desorientado e o cenário é soturno. Os versos quinto e sexto – momento intermediário – são pontes de acesso para o deslocamento do eu entre o ambiente fechado (o quarto) e o aberto (a janela), pela qual penetra o sol matinal. O tom do discurso acopla-se ao jogo de sombra e luz. De “estremunhado e úmido” passa-se para um momento de vitalidade. O fulgor é traduzido pela citação do clássico “Manhã”, de Ungaretti: “Ilumino-me de imenso”.

A ausência de desfecho no conjunto da narrativa indica que não há mais nada a ser contado e resta apenas esperar o lento processo de recuperação.

A série *Dentro e Fora da UTI* que integra *A regra secreta* (2002), última obra poética publicada em vida, é uma espécie de releitura da série *Incertezas*, de *A ficção vida*, pois, também relata uma experiência da hemorragia aguda, embora a focalização ganhe outros aspectos. As referências autobiográficas são quase idênticas, assim como o modo de encadeamento das narrativas. Neste volume de 2002, os poemas vêm acompanhados de esmerada produção gráfica, de autoria do artista plástico Jorge Padilha, que complementa a atmosfera densa dos textos, com o choque contrastante entre o preto e o branco. Arquitetados como um todo organizado, os sete poemas que compõem a série possuem sete versos. Todas as páginas são pretas, com exceção da parte central, que são brancas, onde ficam dispostos os poemas. Os textos coloquiais formam pequenos quadros de cenas autobiográficas, abordando a internação no hospital sob um viés humorístico. O poema 1 funciona como introito e resumo do incidente, como anuncia o título "(entrada & saída)":

> Lá estive na inciência
> Dormi o tempo todo
> Depois saí
> A respirar
> O sopro invisível do ar
> Depois ir por aí
> A cumprir o purgatório crítico

A narrativa, em *A regra secreta,* mantém a auto-observação, porém, com mais distanciamento do que em *A ficção vida*, pois o que se registra não são os relatos pessoais em si, mas a reflexão crítica sobre os fatos acontecidos. Os últimos versos demonstram que o exercício analítico, realizado tanto como poeta-crítico, quanto como crítico-poeta, mais que ossos do ofício constitui uma missão, que precisa ser cumprida pelo poeta: "Depois ir por aí / A cumprir o purgatório crítico". Os dois versos finais são ponto de fuga que resvalam para o poema 2, "(depois de sair)".

Após os dois poemas que abrem a série *Dentro e Fora da UTI* iniciam-se as cenas sobre a internação no hospital. Não por acaso, as quatro cenas que se seguem denominam-se "flashback". O poema 3 "Flashback 1: desligar-se" narra o estado de coma na UTI que deixou o poeta cinco dias inconsciente, sobrevivendo por aparelhos. Na cena seguinte, do poema 4, "(flash back 2: ver o em torno)", o poeta registra o estágio de desfalecimento, "de vontade paralisada". Com a consciência recobrada, surge o desejo de contemplar o espaço de fora do hospital, através da janela: "O teatro vivo dos vultos / A TV a cor em tempo real".

As expressões que traduzem intensidade em "(flash back 4: vergonhas)" – "brilho só metal" e "con molto brio" – são preparatórias para o "(Finale con brio)", como anuncia o título:

> Eis a história de quem
> Se parte a espinha dorsal
> Limpo como se fosse
> Coisa mental
> Único remédio: sair
> À luz-metal do sol
> Respirar o ar sujo de tudo (p.37)

Neste epílogo, a voz lírica reflete sobre a temporada no hospital, referência oculta em todos os poemas e expressa o desejo de sair em busca da "luz metal do sol", como diz no verso de "finale con brio". O discurso assemelha-se ao do oitavo poema de *Incertezas*, quanto ao tom, ao ressurgimento da metáfora solar, que, como lembra Célia Pedrosa (2003, p.4), atualiza a lucidez e a contundência crítica de João Cabral.

Ambos os poemas encenam o desejo de sair da atmosfera hospitalar para "respirar o ar sujo de tudo", verso que nos permite pensar a própria poética de Sebastião, que procura contaminar-se pelas impurezas do cotidiano.

3
O museu imaginário

No mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário. Mas isto significa que a arte pós-moderna ou contemporânea deverá ser arte sobre a arte de um novo modo; mais ainda, isto significa que uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento do passado.

Fredric Jameson

Se nos dois primeiros capítulos abordamos as metamorfoses do eu lírico na poética de Sebastião Uchoa Leite, neste, analisaremos os pontos de aproximação e distanciamento, de retomada – como reativação e transgressão – da tradição moderna em sua obra poética. Iniciamos nossas reflexões chamando atenção para o modo como Uchoa Leite reativa a tradição na sua poesia ao recontextualizar, sintetizar e reelaborar a linguagem de certas convenções literárias. Trata-se de uma poesia que traduz o impasse entre não romper com a tradição, nem tampouco posicionar-se como seguidor de procedimentos da vanguarda e do modernismo, o que seria um caminho

cômodo. Uma leitura do universo conflitivo de sua poesia permite--nos afirmar que Uchoa Leite encena em seu trabalho a exaustão do alto modernismo, como antes já observara Luiz Costa Lima:

> Ao contrário dos continuadores do alto modernismo, a exemplo de e.e. cummings e Walace Stevens, Uchoa Leite não expande os modelos que traz na base senão que antes parece procurar triturá-los. Sua redução a gravetos, a alusões crípticas/críticas não supõe um iconoclastismo fácil e então suspeito senão que a busca de incorporá-los a uma nova circulação. É por trazê-los que reconhecemos seus gestos e suas vozes. (Lima, 1991 p.182)

Em acréscimo a este comentário, o teórico lança a instigante questão: "Mas, por que triturá-los e reduzi-los?". Para em seguida completar: "Não o compreenderemos se não atentarmos para a sensibilidade dirigida à cena contemporânea" (ibidem, p.182). Tais argumentos funcionam como metonímia deste capítulo, pois as análises e reflexões sobre a poesia de Sebastião ressoam estes pressupostos do crítico.

A escrita do poeta, a um tempo perplexo e profundamente inserido no contexto da contemporaneidade, configura-se como uma poética "de fim de linha", "de beco sem saída" e defronta-se com o impasse de viver entre a permanência e a ruptura, após o ofuscamento das renovações estéticas do modernismo. Como diz Ítalo Moriconi (1992), Uchoa Leite ancora-se na estética modernista e tematiza a impossibilidade de sair dela, embora trabalhe nos limites do seu esgotamento enquanto estilo forte, fundador de uma tradição poética de peso.

É sob a ótica da angústia causada pelo esvaziamento do espaço do sujeito que fala a poesia de Sebastião, sobretudo a produzida a partir da década de 70. "Digitações", (Leite, 1991, p.21) é exemplar da reflexão sobre o esgotamento da aventura do dizer, bem como a falta de lugar e sentido para a poesia num mundo banalizado, reificado e sua estratégia de abrir fendas para penetrar este espaço fechado:

A poética é uma máquina
Há um código central
Em que se digita ANULA
É a máquina do nada
Que anda ao contrário
Da sua meta
A repetição é a morte
Noutro código lateral
Digita-se ENTRA
Os cupins invadem o quarto

A poética é uma máquina. Máquina de suspensão da vida que anula a vida e o eu. Máquina impregnada de normas, regras, padrões que deverão ser obedecidos para se "produzir" poesia. É possível ler este primeiro verso como metáfora da poética moderna, que ganha força renovada nessa poesia de rarefação. Para obedecer às etiquetas deste "código central", a poesia moderna deverá produzir versos com o mínimo de elementos, para terem densidade e as palavras, sintaticamente independentes, ganharem autonomia umas das outras. Os versos devem dirigir sua atenção não para um conteúdo, mas para a linguagem. Para garantir o máximo de autorreflexividade, há, ainda, que se explorar o material sonoro a fim de se estabelecerem associações entre o som e o sentido das palavras e se produzir o ritmo, para falar apenas de alguns procedimentos da máquina poética que o poeta deve acionar para fazer poesia moderna.

Numa reação contra esta poética que se transformou numa máquina, que obedece a um "código central", cristalizado pela tradição e por modelos estéticos, passíveis de serem aprendidos, o poeta anula o "código central". As vias marginais são as saída para outras possibilidades de criação, nas quais se encontram normas de um "código lateral". Ao permitir acesso a esse "código", os cupins invadem a cena e a poética da corrosão se instaura. É produtivo utilizar a noção de "princípio-corrosão", que Luiz Costa Lima emprega na análise que empreende da poesia de Drummond. Vale ressaltar que não é gratuito que o ensaio "O princípio-corrosão na poesia de

Carlos Drummond de Andrade" seja dedicado a Sebastião, pois o teórico também já havia detectado tais traços na obra do poeta pernambucano. A corrosão não é entendida como "derrotismo" ou "absenteísmo", ao contrário, é uma maneira aberta de se relacionar com a História:

> A corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada *ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado.* Em qualquer dos dois casos – ou seja, quer no participante quer no de aparência absenteísta – o semblante da História é algo de permanente corroer. O princípio-corrosão é, por conseguinte, a raiz que irradia da percepção do que é contemporâneo. (1995, p.131)

Os cupins que invadem o recinto fechado pela via lateral corroendo qualquer matéria sólida, são metáforas da corrosão de estéticas legitimadas pela História, o "código central". Essa corrosão que aparece de forma metafórica no universo poético de Uchoa Leite, com os cupins, pernilongos, baratas, caramujos, não deve ser lida como mero tema a se destacar dentre tantos outros, mas como princípio operacional que estrutura a obra do poeta. O seu pensamento poético deve ser lido pelo prisma da "escavação", que corrói a história, por via da ironia. Sendo um pensamento de escavação, pode-se dizer que é um pensamento ativo, participante, no caso.

É possível encontrar esse princípio-corrosão na poesia de Sebastião em sua relação com as matrizes modernas, delimitando aqui o termo a partir do século XIX, com o romantismo. O poeta recupera paradigmas advindos de várias expressões artísticas e culturais, incorporando, inclusive, os já calcificados, que se transformaram em clichês pelo tempo. Na entrevista concedida à revista *34 Letras* (1990), Uchoa Leite comenta como reativa o passado, retomando referências e "clichês metafóricos" da cultura e da tradição literária:

> Recupero essas metáforas não no sentido de inovação: pois não tem sentido nenhum usar coisas super gastas como inovação, são clichês poéticos que ainda servem para dizer alguma coisa. Isso é uma

> constante em todos os poemas, a ponto de se pensar "esse é o poeta do lugar comum". (Leite, 1990, p.27)

Corroer os clichês e metáforas encarquilhadas, reelaborando detritos do museu imaginário, é o recurso possível para um poeta que não almeja prosseguir com um projeto de reinvenção permanente, mas antes, assumir o "desgaste da linguagem":

> uma das coisas que eu pretendo é mostrar que essa preocupação de permanentemente estar reinventando o poético é lícita, mas não é o único caminho que existe. Outro caminho é você enfrentar o desgaste da linguagem. (ibidem, p.27)

O poema "A morte dos símbolos" (*Isso não é* aquilo), livro que compreende a produção de 1978 a 1988, insurge contra o mecanismo que produz as metáforas literárias:

> demônios tigres punhais
> serpentes enforcados corvos
> espelhos labirintos mandalas
> livros caixas relógios mapas
> chaves números mágicos
> duplos metamorfoses monstros
> vamos destruir a máquina das metáforas? (p.61)

Ao mesmo tempo em que propõe a corrosão da máquina das metáforas, elenca, ironicamente, as figuras "clássicas", reafirmando a sua intenção de reutilizar imagens já tão desgastadas pela tradição poética romântica e simbolista. Ofusca-se na escrita de Sebastião o mito do poeta fundador, que deseja instaurar uma nova tradição ou uma nova ordem social, à semelhança da poética do alto modernismo, que, ao vincular-se a uma estética da ruptura, faz da ruptura uma tradição ou um *make-it-new*, na esteira de um Ezra Pound.

Ao contrário, o seu interesse é perscrutar o desgaste das formas poéticas, restaurando não apenas o que permanece, mas o que foi

recalcado pela tradição moderna, ressignificando-o com um estoque de estratégias intertextuais. A desconfiança em relação às grandes ideias – que de certa forma leva o poeta a problematizar noções como autoria e originalidade – e a desmistificação dos grandes autores do modernismo são visíveis, nessa nova fase, embora, tal opção não signifique propriamente ruptura com o legado da modernidade. Vejamos o tratamento dado ao grande mestre da poesia moderna em "Decalque de Stéphane", (*Antilogia*):

> tinha dor de dentes
> por ser decadente
> mas sabia de cor
> o seu licor
> (de um poeta que jamais pensa
> exceto em encher sua pança) (p.134)

O título, que sugere reprodução, cópia, evidencia a intenção em despir a imagem intelectual de sua imagem aurática, como ocorre nos versos que rimam "decadente" com "dente" e "pensa" com "pança".

É sintomático o impasse entre se alimentar da tradição e buscar romper com ela, dialogando consigo mesmo e com o seu tempo. Tal postura é inerente à própria lógica da modernidade, afinal, explica o poeta: "A tradição do moderno nos exige sempre uma resposta e todo processo poético individual tem sua gênese própria, em que pesem os traços comuns da produção de uma época" (Leite, 1991b, p.308).

A gênese do processo poético de Sebastião revela uma poesia inserida na tradição da modernidade, pela via da negatividade: o hermetismo, o estranhamento, o insólito, construídos pelo uso da fragmentação, de cortes, montagem e colagem, que enfatizam o antilirismo e aproximam o poeta de determinada estirpe, forjada desde Baudelaire. Ressaltar a relação problemática do poeta com a tradição não significa dizer que haja abandono dos recursos técnicos modernos, mas, um aproveitamento singular de tais procedimentos, que ganham, como suplemento, os resíduos da cultura

de massa, a linguagem dos *comics*, a linguagem do jornal, formando um "mélange adultère de tout".

A tensão entre retomada e transgressão ganha amplitude na poesia brasileira para muitos poetas pós-50, que enfrentaram também o impasse entre ruptura e permanência em sua relação com a estética modernista. Sobre esta problemática da poesia contemporânea, Ítalo Moriconi observa que: "ofuscado pelo apogeu da estética modernista, o poeta, que já não pode renová-la, só pode repeti-la" (1992, p.27). Desse modo, conclui o crítico, "escrever a história da poesia contemporânea será [...] escrever a história de uma crise da palavra poética em língua brasileira" (ibidem, p.27).

Se pensarmos com John Barth (1967), que reconhece um esgotamento da produção contemporânea – denominada por ele "literatura da exaustão" – e anuncia a impossibilidade de se escrever na contemporaneidade, a não ser por meio de paródias e pastiches, entenderemos que, não por acaso, a poesia de Sebastião é alimentada tanto pela tradição literária, quanto por outros artefatos culturais, rasurando a distinção entre alta cultura e cultura de massa.

A seguir faremos um breve intervalo teórico-crítico para delinear as linhas de força da poesia do século XX, no Brasil, a fim de estabelecer analogias entre elas e a produção poética de Sebastião Uchoa Leite, ressaltando a singularidade de seus versos dentro da rede de relações que a sua poesia tece com o cânone modernista nacional.

Dilemas da modernidade

O mundo moderno arquiteta um sistema de crenças que constitui para nós a realidade. Tal sistema é formado pelos conceitos de nação, razão, ciência, técnica e, por fim, progresso, crença maior que faz convergir em si todo o ideal da modernidade a partir do século XVIII. Como formula Kujawski: "A razão, a ciência e a técnica, a serviço da nação, engendram o progresso" o "*fiat* da modernidade, sua causa eficiente, digerindo minuto a minuto o presente, em nome de um futuro melhor" (Kujawski, 1988, p.124). Não por acaso,

correntes filosóficas e políticas dos séculos XVIII e XIX alimentaram, à sua maneira, o entusiasmo ilimitado pelo progresso.

Ser moderno é acreditar na natureza de sua época como vetor que aponta para o futuro, para o novo como forma e não como conteúdo. A estética da modernidade, por sua vez, também se caracteriza por atitudes centradas nessa consciência do tempo, que aponta sempre para além.

O artista moderno tem como missão a construção de um novo homem e uma nova sociedade. Para viver a modernidade é preciso uma formação heroica, por isso, o herói é a figura privilegiada e o verdadeiro tema da *modernité*, observa Benjamin (1975). O artista é este herói, na concepção do mito do herói fundador, porque a criação de uma obra de arte demanda um esforço físico, como um ato heroico, que inaugura um tempo e um espaço. Por isso Benjamin elege Baudelaire como a grande expressão do herói da modernidade, pois é quem melhor traduz a experiência do choque.

Não por acaso, o novo, como valor fundamental na consciência moderna, encontra a sua legitimidade na arte. A vanguarda é a grande metáfora que manifesta a consciência do tempo futuro, da busca do novo. A ideia de desobstruir passagem, preparando terreno para o futuro, é essencial para se compreender a vanguarda, como força que pretende revolucionar o homem e a sociedade por intermédio de uma linguagem igualmente revolucionária, que busca construir um futuro otimista. A arte moderna é utópica por excelência.

É sintomático que o termo vanguarda seja de origem militar. *Avant-garde* é a tropa de elite que irrompe o campo de batalha desobstruindo passagem com suas táticas de guerra. O caráter combativo do termo também se ajusta às vanguardas artísticas que, dispostas a lutar em prol da abertura de novos espaços estéticos, invadem territórios e caminhos da história para anunciar a criação de novos e desconhecidos tipos de experiências artísticas. (Fernandes, 2011, p.81-82)

As vanguardas do início do século XX tiveram em comum o questionamento da herança cultural recebida. Algumas delas

ativeram-se ao caráter guerreiro e destruidor do novo sobre a velha ordem, que começava a ruir, enquanto outras ressaltaram o aspecto construtivo da linguagem. Todos os "ismos" modernos estavam imbuídos de espírito pioneiro e olhavam para a tradição das artes com aversão ou menosprezo. Ridicularizando o cânone, as vanguardas teorizavam a respeito de seus próprios recursos, atribuindo um sentido histórico mais profundo as suas realizações artísticas, por considerarem os modelos da tradição falidos.

Como observa Haroldo de Campos, Ernst Bloch, o artista de vanguarda traz em si o "princípio-esperança". É essa esperança programática que lhe permite enxergar no futuro a realização adiada do presente. A confiança utópica faz com que a vanguarda, em sua missão transformadora, abdique da individualidade de cada poeta em prol de um trabalho grupal, que transformará e beneficiará a arte de forma universal: "O trabalho em equipe, a renúncia às particularidades em prol do esforço coletivo e do resultado anônimo, é algo que só pode ser movido por motor 'elpídico', do grego *elpis* (expectativa, esperança)" (Campos, 1997, p.266). Motivados por esse "princípio--esperança", os arautos da concreta, nos anos 50, ao lado de muitos artistas filiados a outras neovanguardas, redescobriram o terreno, antes preparado pelos modernistas de 22.

Para Zygmunt Bauman (1998), foram os "modernistas" da virada do século XX que aceleraram o projeto da modernidade. Bauman define o *modernismo* como o movimento intelectual que, alimentado pela impaciência com o passo lento das mudanças que a "modernidade ensinou as pessoas a esperar e prometeu cumprir", protestou contra as promessas descumpridas e esperanças frustradas: "os modernistas engoliram o anzol, a linha, a chumbada – e talvez com mais prazer do que todo o resto dos homens e mulheres modernos –, os valores que a mentalidade moderna açulou e a sociedade moderna jurou servir" (Bauman, p.122). Convencidos das promessas e premissas da modernidade, como exemplo, a noção de passado como retrógrado e inferior ao futuro, os modernistas desejavam "adicionar fogo à locomotiva da história" (ibidem, p.123).

Os ciclos do novo no Brasil

Ao delinear o complexo quadro da produção poética brasileira nas últimas décadas, sobretudo no que diz respeito à lógica da modernidade e à categoria do novo, Iumna Maria Simon (1990) afirma que o século XX foi marcado pelos "esforços periódicos de atualização poética que, embora motivados por solicitações diversas em cada momento histórico, deram expressão a tais anseios" (p.30), mas que estes esforços de atualização da inteligência nacional alcançaram níveis de esgotamento.

A ensaísta também ressalta o esgotamento da tradição moderna no Brasil, em função do próprio contexto histórico internacional:

> Temos no Brasil uma tradição moderna plena, anticonvencional, antitradicionalista, relativamente crítica, mas que já não funciona. Noutras palavras, aquelas conquistas literárias pautadas pela atualização e originalidade, que permitiram que os modernistas tirassem a diferença que inferiorizava a literatura brasileira, já não aferem hoje a defasagem ou o avanço em relação ao padrão internacional do moderno, entre outras coisas porque este se generalizou desacreditando-se. (Simon, 1990, p.29)

Traçando um painel da produção contemporânea brasileira, Simon discute as relações entre os textos literários e seus contextos, suas várias formas de institucionalização (mercado/mídia e sociedade) e sua inserção na tradição. A pesquisadora possui uma visão pessimista do quadro atual da poesia, como se depreende do contundente ensaio "Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século" (1999).

Ao discutir as conexões entre a poesia recente e o discurso da modernidade, a pesquisadora destaca três momentos importantes: o modernismo, o concretismo e a poesia marginal. Sob esta ótica é possível rastrear as ligações que se estabelecem em cada um desses períodos, entre a arte e a sociedade, evidenciando a confiança (ou a desconfiança, no caso da Geração Marginal) da poesia brasileira em

relação ao mito do progresso. Aproveitamos a questão levantada por Simon para abordar a poética dos três períodos, procurando entender como Sebastião se posiciona diante desses surtos de atualização da poesia nacional.

Interessa-nos, em particular, discutir o diálogo que Uchoa Leite estabelece com a poesia modernista e também com o concretismo e a poesia marginal. É certo que sua poesia revela inegável identificação com os mestres modernistas; esta afinidade, no entanto, traz em seu bojo uma carga de problematização, revelada na tensão entre as aproximações e os distanciamentos entre a sua obra e a dos modernistas consagrados como Carlos Drummond, Manuel Bandeira e João Cabral.

Deixando de lado o formalismo dos primeiros poemas escritos sob a influência da geração de 45, a obra de Sebastião, a partir de *Antilogia*, passa a ser construída com base nos procedimentos modernistas. O poeta radicaliza procedimentos como o humor, a ironia e a antropofagia oswaldiana, transformando-os em recursos norteadores de toda a sua obra. Por outro lado, sua poesia distingue-se de 22 quanto à maneira de operar a prosificação do verso. A linguagem prosaica praticada não é a do poema-piada, criticada, posteriormente, por Mário de Andrade como "um dos maiores defeitos a que levaram a poesia brasileira contemporânea" (1978, p.34). A matriz do prosaísmo irônico de Sebastião advém da geração de 30, de Bandeira e Drummond, de quem extraiu o epigramático, a poesia satírica e o humor, como podemos ler em "Visão do paraíso" (*Isso não é aquilo*):

> não ler nenhum jornal
> fumar desbragado
> dormir a plenos pulmões
> ler o que der
> os mistérios de paris
> comer todos os biscoitos
> meter o nariz e o dedo (p.76)

O prosaico irônico, a paródia, a mescla do banal com o elevado, o sério e o grotesco, presentes neste poema, são elementos que identificamos na poesia de Bandeira e Drummond. Mas, não se trata de uma recuperação do coloquialismo. Trata-se, antes, de fazer com que o coloquialismo marque posição crítica em relação a uma determinada visão de mundo negativa. Nos livros posteriores de Sebastião, a matriz epigramática e satírica permanece, mas, aos poucos, vai ganhando em tensão e densidade crítica, como se pode notar em dois poemas: "Pequena estética", publicado em *Isto não é aquilo*:

> eles dizem
> que se deve defender a vida
> é a mensagem deles
> mas a morte
> é tão metafórica
> e sexy
> é tesão certa (p.69)

E "Pobre musa", de *A uma incógnita* (1991a):

> Profética
> (E se eu lhe disser
> Que ela é
> Morfética?) (p.50)

Temporalmente distantes, ambos marcam a personalidade autorreflexiva, antivitalista, antiprofética e antiórfica, traços que encontram ressonância em Drummond, sobretudo pelos sentimentos de desconfiança e de impotência do sujeito poético em relação a sua própria poesia "morfética". Não apenas o Drummond de 30, mas o autorreflexivo de *Isso é aquilo* e *Lição de coisas*, de 1962, sempre esteve presente na poesia de Sebastião. Vale ressaltar o poema "Retorno/Transtorno, de 1968, da fase experimental de *Signos/gnosis e outros*:

O eterno sil o eterno enc o eterno cio o éter
Destes esp destes paç destes espaços
O eterno X o eterno Y o eterno etc.
O eterno (sic)
O eterno das horas seculares e instantâneas
This all-changing word
As eternas colinas ermas
Os eternos espaços infinitos
O eterno termo cambiante
A eterna penumbra o eterno morno
O eterno intermédio o eterno tédio sem remédio
O eterno se o eterno quando
O eterno ora, logo...
As eternas apostas sobre o eterno
Queste parole di colore oscuro
A larva o torno o corvo
O que está em torno do
O eterno retorno do eterno ciclo

Os eternos valores supremos do espírito,
O que está sobre
O que está além do cógito
Ou aquém do ergo
A eterna gosma cósmica
A eterna cólica melancólica
O eterno logos
O eterno analgésico da analogia
[...]
O eco das cisternas ocas do eterno
Erno erno erno (p.150)

O poema dialoga com "Eterno", de Drummond, publicado em *Fazendeiro do ar* (1954):

E como ficou chato ser moderno.
Agora serei eterno.

Eterno! Eterno!
O Padre Eterno,
a vida eterna,
o fogo eterno.

(Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.)
– O que é eterno, Yayá Lindinha?
– Ingrato! é o amor que te tenho.

Eternalidade eternite eternaltivamente
eternuávamos
eternissíssimo
A cada instante se criam novas categorias do eterno.
(Drummond, 1988, p.256-7)

Se o poema de Drummond é uma crítica à saturação dos clichês poéticos, o poema de Sebastião explora os *topos* da tradição apresentando-os como transtornos. A crítica de "Retorno/Transtorno" atinge a poesia eidética, essencialista, os espaços soturnos, o silêncio e o *spleen*, como se pode observar num breve levantamento: "colinas ermas", "espaços infinitos", "tédio", "a larva", "corvo", "os eternos valores supremos do espírito", "A eterna gosma cósmica", "A eterna cólica melancólica", "o eterno logos", "o eco das cisternas ocas do eterno". A metáfora também é agredida na sua base: "o eterno analgésico da analogia".

Ainda nesta linha de filiação, como retorno e transtorno, aos modernistas de 30, não se pode ignorar a contribuição de Manuel Bandeira, de *Libertinagem*. A reverência a Bandeira aparece não apenas no humor e no coloquial irônico, mas na reescrita de seus textos. O poema "Pa! pá! pá!", de *Isso não é aquilo*, é bom exemplo:

ouve darling o meu sintagma
não sou nenhum hafiz
só fiz o que não fiz
não sejas tão paradigmática

ou então fico por aqui
e ao vencedor as baratas. (p.75)

O poema acima tem sua gênese no texto "Gazal em louvor de Hafiz", de Manuel Bandeira, publicado em *Lira dos cinquent'anos* (1940):

Escuta o gazal que fiz,
Darling, em louvor de Hafiz:

– Poeta de Chiraz, teu verso
Tuas mágoas e as minhas diz.

Pois no mistério do mundo
Também me sinto infeliz.

Falaste: "Amarei constante
Aquela que não me quis".
E as filhas de Samarcanda,
Cameleiros e sufis

Ainda repetem os cantos
Em que choras e sorris.

As bem-amadas ingratas,
São pó; tu, vives, Hafiz!
(Bandeira, 1970, p.174)

Ao ser reescrito, o poema de Bandeira passa por completa rasura. O texto é um gazal, composição poética amorosa que vem da tradição dos persas e dos árabes. Bandeira, em sua homenagem a Hafiz, o mais famoso poeta persa da Idade Média, mantém a forma, compondo um gazal de 7 dísticos em redondilhos maiores.

No discurso poético de Bandeira há uma crença na durabilidade eterna da obra de arte, afinal o poeta Hafiz vai perdurar, ao contrário

das filhas de Samarcanda, que se transformaram em pó. Apesar dos deslocamentos que o poema de Sebastião opera no texto banderiano, sobretudo na mudança de enfoque, o alvo a ser atingindo não é a poética de Bandeira, mas a figura de Hafiz, paradigma de uma concepção de poesia eterna e de poeta como decifrador de mistérios.

A paródia ao texto-matriz acentua a negação do eu centralizador de certa tradição poética subjetiva, diluindo o seu efeito de profundidade ao injetar coloquialismo e humor, ao mesmo tempo que expressa certo desprezo pela figura de poeta eleito, capaz de criar um artefato essencial, como se fosse um demiurgo, o que fica evidente mo verso "não sou nenhum hafiz", seguido do oxímoro "só fiz o que não fiz". Se o poema de Bandeira ressalta que os versos do poeta persa venceram a morte, passando para a eternidade ("tu, vives, Hafiz!"), no poema de Sebastião é indiferente a quem caberá a glória da eternidade, mesmo porque o prêmio é despido de qualquer nobreza, como aponta o trocadilho do texto de Machado: "e ao vencedor as baratas".

O texto ensaístico de Sebastião, *Participação da palavra poética* (1966), conjunto de ensaios que abordam temas e processos poéticos do modernismo até a poesia concreta é fonte interessante para se fazer uma homologia entre o seu ensaísmo crítico, a sua prática poética e suas relações com a tradição. Dentre os poetas, Manuel Bandeira encabeça a lista de afinidades e identificação de percurso. Em Bandeira, Sebastião identifica um movimento de escrita que se inicia com uma poética de "intransitividade", de "estaticismo parnasiano", para se colocar em "relação" com a dinâmica do seu tempo (Leite, 1966, p.23). Os três pontos que o ensaísta destaca na poética banderiana servem de roteiro para se analisar a herança do poeta modernista na sua própria poesia:

> 1) a tendência para a solução humorística [...]; 2) a tendência para a inversão de certos valores idealistas; e 3) a tendência para o que chamaríamos de desritualização da linguagem, com a invasão de coloquialismo, de verdadeiros *flashes* do tráfico cotidiano da língua como moeda corrente. (Leite, 1966, p.23)

A desritualização da linguagem é a contribuição mais decisiva de Bandeira, pela sutil integração com a circunstância do seu tempo. Mas, se ambos os poetas lançam mão do humor como recurso para bloquear o lirismo sentimental, em Sebastião ele se apresenta mais corrosivo e hostil.

João Cabral: por uma poética da tripa

A crítica toma a poesia de Sebastião como herdeira da poesia de João Cabral de Mello Neto. Não há dúvida quanto ao acolhimento da herança cabralina pelo poeta, mas Sebastião adota uma postura muitas vezes ambivalente em relação a este mestre. Apesar do fascínio declarado por João Cabral, este não constitui uma linha de força unilateral a quem ele deva obediência cega, como declara o próprio poeta: "embora tenha fascínio pela obra de João Cabral, também me coloco numa atitude, em certos sentidos, oposta. Não de oposição no sentido de estar contra, mas no do que é possível *eu* fazer" (Leite, 1990, p.21).

No ensaio "Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto" (1986), Sebastião traça a trajetória poética do autor de *A escola das facas*, sem esconder seu fascínio pelos aspectos marcantes desta obra. Se perscrutarmos este ensaio, fazendo a crítica da crítica, observaremos que, ao falar de João Cabral, Sebastião revela muito de si próprio como poeta. O ensaio apresenta-nos uma visão particular de João Cabral, distinta daquela tão decantada pela crítica, que enfatiza o rigor, o cálculo, o cerebralismo. Em nossa leitura deste texto sobre João Cabral, perseguiremos, no interior do próprio discurso do crítico, os focos de identificação e distanciamento entre as duas poéticas.

Um dos primeiros pontos de identificação de Uchoa Leite com a obra cabralina reside na relação com a crítica à realidade. Para demonstrar esta identificação, o crítico elege o poema "uma faca só lâmina", como exemplar na exploração de um tema que é nuclear no fazer poético de João Cabral de Melo Neto: o desafio do poeta diante da realidade (Leite, 1986, p.112).

Outro ponto importante de identificação com a poesia cabralina consiste na negação de uma poética órfica. João Cabral põe em xeque não apenas o uso do elemento metafórico como recurso por excelência da poesia, como também o sentido essencialista da mensagem poética de tradição simbolista. Segundo o crítico, ao pretender alcançar a realidade como algo tangível, João Cabral descarta a concepção de poesia relacionada ao fugidio e ao imponderável, que explora a linguagem conotativa e "procura escavar poços metafísicos insondáveis" (Leite, 1986, p.116). Ressalte-se ainda o apego aos referentes concretos e a recusa da "poesia dita profunda", presentes em "Antiode" (p.119).

O alvo a ser atingido por João Cabral é a concepção eidética da poesia, ou seja, a criação essencialista e idealista da poesia, segundo a qual o poeta está no mundo para criar belezas. A convergência das poéticas de ambos é a poesia voltada para uma visão crítica da realidade, em oposição ao intimismo sentimental.

Assim como a poesia de João Cabral, a de Sebastião não é indiferente à sordidez da existência. Por isso, tornou-se inviável, para ambos, a utilização de recursos retóricos que fechem o poema à realidade e que se concentrem apenas no poder de introspecção e de sofisticação técnica. Entretanto, se o processo de criação de Sebastião possui pontos de contato com o de Cabral, dele também se distancia bastante. O afastamento da subjetividade, tida como princípio de rigor na poesia cabralina, não é tão ressaltado, assim como o rigor construtivo de sua poesia também não busca o controle sintático, mas, antes, o utiliza para proliferar ironias, autoironias e abrir brechas para o ilógico, para brincadeiras, coloquialismos, humor e outras surpresas. Como diz Célia Pedrosa, ao comentar *A regra secreta*: "a vontade de contenção e lucidez [...] não implica necessariamente apologia da certeza e da exatidão" (Pedrosa, 2003, p.4).

Afinado com a racionalidade mineral de João Cabral, Sebastião também busca uma poesia solar, pelo uso sistemático das imagens de clareza e precisão, que remetem a sol, claridade, coisas brancas, lucidez, racionalidade. A claridade da poesia leiteana, porém,

contamina-se frequentemente pela negatividade e pelo humor negro, o que a afasta da poética cabralina.

No referido ensaio, Sebastião comenta que há críticos que se insurgem contra o "modelo rígido" de João Cabral acusando-o de instaurar uma nova "aura" poética. Para os detratores do paradigma cabralino tal modelo, por não se afastar da linguagem nobre da poesia, como o uso da segunda pessoa do plural, as formas fixas (mesmo irregular e com rimas toantes imperfeitas), acaba por manter resquícios do conservadorismo formal, "uma espécie de neoparnasianismo da impassibilidade e da indiferença" (Leite, 1986, p.143). Para defender João Cabral desse tipo de crítica, Sebastião concorda com a crítica de certo conservadorismo paralelo à sua visão crítica da realidade, mas ele argumenta que:

> O apego às formas definidas, o nunca abandono do sistema métrico-rímico, pode produzir estranheza num poeta que está, decididamente, em tantos aspectos da sua obra, voltado para uma visão dessacralizadora não só da realidade embelezada, "emplumada", que ele quer ver reduzida à sua crueza, mas também da própria forma de produção poética encaracolada sobre si mesma, fechada à realidade, igualmente "emplumada" em seus fogos de artifícios metafóricos. Mas a explicação estaria em que o poeta se apega a essa estranha "conservação" das formas poéticas justamente em nome da objetividade total, sem o recurso à interiorização [...] à qual seria levado, sem a defesa dos parâmetros limitadores da criação poética. Em resumo, parece ter a convicção de que a criação tem de ter limites para preservar o que considera mais importante, isto é, a qualidade de transitividade do instrumento poético, de dizer as coisas sem perder-se na vagueza das reações subjetivas. (Leite, ibidem, p.143)

A questão que nos interessa é qual face de João Cabral exerce, então, fascínio na obra de Uchoa Leite. A chave da questão está no final do ensaio, quando o autor revela empatia não pelo Cabral que persegue um sistema unívoco, mas por aquele que mobiliza

uma "pluralidade de linguagens", tal como ocorre em *Poesia crítica* (1982). Nesta antologia, referências a poetas, pintores, à escultura, arquitetura e filosofia figuram ao lado de alusões a toureiros e jogadores de futebol. A plurivocidade acentuada por João Cabral em *Poesia crítica* é potencializada em *Museu de tudo*, livro em que transparece a indisfarçável identificação com uma face menos rigorosa. Um poeta que abandona o projeto de estrutura-livro, perseguido até então, para entregar ao público um texto híbrido, onde avultam anotações irônicas, casualidades, incorporações das circunstâncias e imprevisibilidades temáticas:

> Este museu de tudo é museu
> Como qualquer outro reunido;
> Como museu, tanto pode ser
> Caixão de lixo o arquivo.
> [...]
> é depósito de tudo que aí está,
> se fez sem risca ou risco (Neto, 1988, p.269)

Após ter analisado os modos de composição de João Cabral (a precisão, a tensão, a visualidade, a crítica da realidade, a construção silogística, as associações comparativas), Sebastião chama a atenção para a corrente cabralina manifestada em *Museu de tudo*. Neste livro que "se fez sem risca ou risco", Cabral retoma o cotidiano e o coloquial do início de sua carreira, deixados para trás para desenvolver uma trilha estrutural. *Museu de tudo* explora o circunstancial, o momentâneo, a brevidade, a recuperação do acaso no poético e o humor. Desse modo, o crítico Uchoa Leite revela um lado da poesia cabralina oposta à visão "sério-estética" que tende a valorizar a tensão e o retesamento, como em "Uma faca só lâmina", "A palo seco" ou a série "O sim contra o sim" (ibidem, p.147).

Assim, ao lado de uma quase dramatização das tensões do intelecto na apreensão da realidade, há outra faceta nos textos de João Cabral, denominada por Sebastião de "desdramatização da realidade e do poético", que se dá por um modo particular de ver a realidade,

pelo qual o poeta nega qualquer ênfase ao sublime poético. O crítico ressalta como exemplos de poemas cabralinos que desdramatizam a linguagem, aqueles que se realizam pela via da sátira e da ironia, como ocorre na comparação entre um urubu e um profissional especializado, focalizado em "O urubu mobilizado"; ou a comparação entre o caixão de defunto e o carro do "Velório de um comendador". Há ainda "Antiode", fragmentos de "Dois Parlamentos", "Generaciones y semblanzas", "Sobre o sentar- / estar no mundo", "Retrato de escritor", "Retrato de poeta" e "Imitação de Cícero Dias". São poemas maliciosos como os citados acima que Sebastião vai valorizar na poesia de João Cabral e não apenas a linguagem crítica e reflexiva. Portanto, se a poesia de Uchoa Leite é herdeira da poesia cabralina, não é pelos motivos que a crítica costuma assinalar.

Esse viés marca a obra de Uchoa Leite a partir dos anos 70 e 80, quando o poeta empenha-se para dessacralizar o poético e empreender uma crítica à realidade. Para fazer da poesia uma "máquina sem mistério", ele investe contra a concepção eidética de poesia, buscando aspectos baixos, como os poemas da série "Mínima crítica" de *Cortes/toques*:

> As tripas sígnicas
> de um cozido especial
> com o caldo do sublime.
> Quer ver de fora
> a semântica da pança
> e tudo o que dela
> para fora se elimine. (p.37)

Outras vezes o burlesco irrompe com doses de crueldade e humor negro, como em "A verdadeira dialética" de *Isto não é aquilo*:

> aí os caçadores chegaram
> mataram o lobo e abriram a barriga
> e encontraram a vovozinha
> toda mastigadinha

quanto a chapeuzinho vermelho
eles comeram (p.73)

Enfatizando sua relação ambígua com Cabral, Sebastião declara ter maior empatia com os poetas marginais dos anos 70 que mantêm uma postura anticabralina, vozes que põem em circulação elementos coloquiais, do que com aqueles que rarefazem o modelo de João Cabral:

> Tais poetas [da geração marginal] de alguma forma são interessantes pela oposição sistemática e a construção de um antissistema, em que se coloca uma curiosa espécie de indiferença às ideologias estéticas. São, no mínimo, mais interessantes do que os diluidores do modelo joão cabralino. (Leite, 1986, p.142)

Essa defesa dos grupos que perseguem uma poesia anticonstrutiva sinaliza uma atração do poeta pela poesia dos anos 70, embora sua poética também seja ambígua em relação à poesia marginal, como demonstraremos mais adiante.

No ensaio "João Cabral e a tripa", publicado postumamente em *Crítica de ouvido*, Sebastião volta a comentar que a insistência da crítica em destacar o cálculo e a racionalidade, na poesia de João Cabral, acaba por ignorar outros aspectos importantes como a opção "pelo que é visceral, pelo que é tripa e não metáfora poética, por algo rústico que reside mais na ideia nuclear da cabra que resiste do que nas medidas arquitetônicas da construção poética" (Leite, 2003, p.92).

Concretismo: aproximações e distanciamentos

Ao entrar em cena em 1956, ano em que Lúcio Costa e Oscar Niemeyer edificavam Brasília, a capital construída para o futuro, a poesia concreta repõe em circulação a pesquisa formal e inaugura "o segundo ciclo vanguardista no contexto da modernidade literária brasileira", anunciando a "confiança na capacidade que a modernização, o progresso tecnológico e industrial têm de instaurar uma

sociedade que desenvolverá, às últimas consequências, as experiências sensoriais que qualificam a arte moderna" (Simon, 1990, p.124).

Haroldo de Campos, um dos mentores da vanguarda concreta, faz uma sintética contextualização desse momento histórico, demonstrando como as circunstâncias eram favoráveis ao surgimento da poesia concreta:

> O "engenheiro" João Cabral era nosso mais imediato antecedente (a conservadora Geração de 45, com seus jogos florais, nossa adversária natural).[1] Juscelino Kubitschek arbitrava, com envergadura de estadista, o momento político-administrativo brasileiro, conseguindo, com seu "Plano de Metas", equilibrar forças em conflito e propiciar um dos raros interregnos de plenitude democrática que foram dados viver à minha geração. (Campos, 1997, p.267)

A ideia do *novo* preconizada pelo concretismo reflete a necessidade de o artista superar o subdesenvolvimento por meio dos recursos técnico-formais que valorizam a racionalidade e a invenção. A famosa (e talvez, precipitada) premissa dos poetas concretos, de que o controle racional da forma significaria, de antemão, uma transformação da sociedade, é um dos motivos pelos quais foram alvo da crítica. Uma das bases dos argumentos dos detratores é a afirmação de que tais procedimentos fizeram com que a poesia concreta se esquivasse de preocupações sociais, para criar a ideologia da forma:

---

1 Se a Geração de 45 foi a "adversária natural" do concretismo, como declara Haroldo de Campos, o mesmo se pode afirmar do modernismo de 22 para a geração de 45, como se pode conferir no furioso artigo "Epitáfio do modernismo", de Ledo Ivo. Neste ensaio escrito em tom tão exaltado quanto os manifestos das vanguardas históricas o poeta destrói toda a abertura estética, de invenção e transformação que havia caracterizado a poesia do primeiro modernismo, para ressaltar a importância da Geração de 45, que "exprimindo um novo estágio da inteligência e da capacidade de rebelião brasileira contra essa esplêndida impostura, documenta até que ponto o modernismo de 22 se convertera numa fortaleza do reacionarismo e da desactualização estética". E mais, adiante afirma: "o modernismo, nucleado em 1922, à sombra ruidosa da Semana de Arte Moderna, morreu em 1945" (Ivo, 1967, p.141-149).

> Por desconhecer seu horizonte histórico imediato o esteticismo dessa vanguarda tanto se apoia em procedimentos técnicos e formais que só lhe resta idealizar o controle racional dos materiais próprios do poema, como se este já fosse a desejada transformação da sociedade, a um passo da universalidade. (Simon, 1999, p.32)

Afirmar que os poetas concretos desconheciam o contexto imediato é uma avaliação apressada. Desde que entraram em cena, na década de 1950, os concretistas mostraram-se intelectuais informados sobre o momento que estavam vivendo. A pretensão de fazer uma poesia com nova sintaxe era um modo de ajustar-se a esse "horizonte histórico imediato". O manifesto de Haroldo de Campos, "Olho por olho a olho nu", publicado originalmente em 1956 no número 20 da revista *ad* (Campos et al., 1987) ratifica a intenção de produzir uma arte que atendesse aos anseios do novo contexto como se lê no poema abaixo:

> a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea
> permite a comunicação em seu grau + rápido
> prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana se-melhante à q o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionamento na arqui-tetura, p. ex.), com campo de possibilidades análogo ao do ob-jeto plástico
> substitui o mágico, o místico e o *maudit* pelo ÚTIL
>
> TENSÃO para um novo mundo de formas
> VETOR
> para
> o
> FUTURO (p.54)

Ao valorizar a pesquisa formal em primeiro plano, os concretistas assumem a opção pela estética. Em 1961, quando reveem a sua produção, ao propor o "salto conteudístico-participante", no II Congresso de Crítica e História Literária em Assis, retomando o verso, vemos que a materialidade dos signos continua sendo o eixo de pesquisa privilegiado, mesmo com a cobrança da esquerda para que o artista tivesse um projeto ideológico. Mas o grupo concreto enfrentou a pressão da arte participante, mostrando que conteúdo ideológico só redunda em poesia válida quando é veiculada sob uma forma também revolucionária.

O "salto participante" dos concretos resolveu-se apenas tematicamente, como se pode notar em "Servidão de passagem", de Haroldo de Campos: "nomeio o nome / nomeio o homem / no meio a fome / nomeio a fome". O compromisso de participação do grupo não foi no sentido de alterar a forma ou o lugar de atuação da poesia concreta, ou seja, de atingir outros leitores que não os mesmos a que se dirigia a produção "não-participante" (Franchetti, 1993, p.74-76).

A mesma questão que levantamos a respeito da ambivalência entre Sebastião e Cabral vale para a poesia concreta. A sua escrita revela mudanças expressivas na forma e na temática na década de 1960. Ao conhecer pessoalmente Haroldo de Campos e Décio Pignatari, bem como os trabalhos do grupo *Noigandres*, em 1962, Sebastião sofreu uma "espécie de choque cultural", como comenta em entrevista à *34 Letras* (Leite, 1990, p.17). O diálogo com Haroldo de Campos provoca mudanças expressivas na forma e na temática de seu trabalho, impulsionando a transformação do discurso poético dos dois primeiros livros.

A partir de 1963, o poeta afasta-se dos temas e formas classicizantes e da dicção retórica e solene, inspirada em Rilke, Valéry, Eliot, Jorge Guillén. Sintonizado com o discurso de atualização pelo qual passa o país no final dos anos 50, o poeta reage positivamente ao espírito e às manifestações vanguardistas da época.

Signo/gnosis e outros nasce no contexto de duas importantes tendências vanguardistas na poesia brasileira: a participante e a

vanguarda de vocação construtiva. Destaca-se o grupo "Tendência" (1957), formado por poetas e escritores de Belo Horizonte, que buscou desvincular-se da Geração de 45, buscando em Drummond, João Cabral e no concretismo, exemplos de poetas com vocação construtiva. A produção poética de inclinação participante resultou nas antologias *Violão de rua* I, II e III, publicadas entre 1962 e 1963 sob a coordenação de Moacyr Félix, e no movimento da poesia *Práxis* (1962), que teve a participação de Mário Chamie, Armando Freitas Filho, Cassiano Ricardo e o crítico José Guilherme Merquior, que valorizou, em primeiro plano, o ato racional de compor, sem se isentar das questões sociais e históricas.

Nos poemas que compõem *Signos/gnosis e outros*, o poeta adere aos procedimentos de invenção adotados pelo concretismo. Mas, se este contato com a nova linguagem foi decisivo, por outro lado, não fez dele um epígono do concretismo. Como pensar a obra de Sebastião em relação ao paradigma concreto-cabralino? Apesar da forte influência, Sebastião mantém uma relação de hesitação frente à vanguarda concreta. Nos nove poemas que compõem *Signos/gnosis e outros* (1963-1970) predomina a exploração das potencialidades da palavra e das combinações sintáticas:

Girassol girassombra giralfombra
alfassombra alfassol alfaias
Coisas ciosas
causas ociosas
Coisas que são signos
Causas que são gnosis
Gnosis de signos consecretos
....
Sensamento + pensação
em
discricionários + dinoglossários + focabulários
onde
Nada nunca é alguma qualquer coisa (p.148)

A fragmentação da linguagem atinge, no concretismo, os níveis semântico, sintático e lexical, promovendo alterações nos planos dos significantes e dos significados, ao explorar os vários efeitos sonoros e visuais da palavra. Mas a sua aproximação com o concretismo não alcança, todavia, os níveis de radicalização do movimento. Procedimentos valorizados na fase programática do concretismo, como o espaço em branco que silencia e transgride a página, as fraturas das construções verbais, não são predominantes nem em *Signos/gnosis*, livro acentuadamente concretista, nem tampouco nos livros das fases posteriores.

O verso, que entra em crise no concretismo, não desaparece na poesia de Sebastião, ao contrário, nos nove poemas, salvo raríssimas exceções, o verso continua sendo a medida formal para a composição rítmica, sobretudo com a utilização de paronomásias, aliterações, assonâncias, rimas internas e neologismos. "Solinércia", de 1963, é uma mostra significativa do que expomos:

> [...]
> Em altos preditédios,
> O transtempo transato,
> As transações em trânsito,
> As clarinformidades,
> Os reflexos perplexos
> De uma maquinumana,
> E a morte matemática
> Decepacionando
> A tua metatísica
> Perfeita e contrafeita. (p.145)

O sarcasmo que irrompe ao final do poema ganhará tônica nos livros posteriores. Nota-se que a postura antiessencialista, marcante na poesia concreta, vem articulada, em "Solinércia", ainda que de modo germinal, com o coloquialismo, a ironia e o humor ("a tua metatísica / perfeita e contrafeita").

A crença na ação transformadora da palavra poética, que pontuou o debate sobre os limites do engajamento político do poeta, no período da expansão do concretismo, bem como o aspecto de uma poesia voltada para o futuro não estão na pauta do pensamento de Sebastião. Se, por um lado, o poeta absorve as matrizes históricas do paradigma concreto-cabralino, por outro, não se considera seu legítimo herdeiro. A contenção lírica e a objetividade são incorporadas a outros procedimentos, temas e formas que desestabilizam a autonomia concretista.

Terceiro ciclo: a poesia marginal

Se o modernismo e o concretismo empenharam-se na atualização da inteligência nacional e na busca permanente da pesquisa formal, após o recrudescimento do regime em 1968, as relações entre poética e discurso da modernidade, nos moldes como vinham sendo formuladas, sofrem alteração significativa. Entre as novas reconfigurações da poesia brasileira deste momento, o traço mais visível é o afastamento da poética cabralina e da vanguarda concreta, como explica Ítalo Moriconi:

> Em lugar de uma estética objetivista, construtiva, apoiada na despersonalização do eu lírico e voltada para o fechamento e o centramento em torno do poema de alta definição, as gerações mais recentes partiram para uma estética da intersubjetividade, desconstrutiva, que recoloca a subjetivação através da problematização do escritor e da valorização do leitor como co-produtor do poema. (Moriconi, 1992, p.32)

Um ponto que chama a atenção é a desconfiança com que poetas vêm a vinculação entre poesia e progresso. A ideia do novo, para a geração de 70, encontra-se irremediavelmente ligada ao sistema de consumo capitalista, como estratégia da lógica da obsolescência programada pelos centros de poder, pela indústria dos bens de

consumo, como observa Afonso Romano de Sant' Anna (1984, p.146). Apropriando-se da teoria benjaminiana, sobre a perda da aura da obra de arte, o crítico defende que as vanguardas do início do século também assumiram uma espécie de aura, impondo a necessidade do novo.

Em vez de iniciar mais um ciclo de atualização da pesquisa de linguagem, a geração marginal opta por um discurso de libertação do corpo e do comportamento. O *novo* agora significa a liberação dos valores morais, familiares e institucionais. Busca-se, no âmbito da intimidade e da subjetividade, a saída para enfrentar o autoritarismo. Suspeitar de todo e qualquer discurso relacionado à ideia de progresso é um gesto político de reação ao sistema, fundamentado no autoritarismo político e no desenvolvimentismo econômica, como se pode ler no poema "Manifesto para soltar os bichos", de Flávio Nascimento:

> Abaixo o Concretismo
> Acima a fantasia
> Abaixo os tecnocratas
> Acima os mágicos do verbo
> Stop o parnasianismo
> de Bilac
> de 45
> de 60
> Importa é que
> As palavras e as portas
> pouco importam.
> [...]
> Importa é a semiologia animal,
> os olhos, as mãos
> os beijos, os passos,
> a dispersão semântica.
> Joyce é tecnicista.
> Escreveu para literatos,
> para a burguesia das letras.
> [...]

Chega de processos
            caixas
Chega de enigmas visuais
A fantasia não quer resolver enigmas
mas propor viagens.
(apud Sant'Anna, 1986, p.168)

Lendo o manifesto é possível elencar as afinidades eletivas e os inimigos comuns mais evidentes: a formação culta da poesia moderna, o desprezo pela poesia de gabinete e pela cultura livresca, as teorias poéticas e todos os formalismos, inclusive o parnasiano, o de 45 e, evidentemente, as vanguardas pós-50, participantes ou construtivas.

A poesia deixa as estantes das bibliotecas para ir ao encontro de outras formas de comunicação, como registra o emblemático poema de Chacal:

com sua loucura no bolso,
orlando entrou na
biblioteca estadual.
foleou folhas estapafúrdias sobre
as ideias, a arquitetura, a
descompostura dos homens.
aí achou graça, aí ficou sério.
aí riu. aí chorou demais.
aí começou a tremer. sentiu
o bolso furado. sentiu o corpo
molhado.
beto chegou a tempo de recolher
num copo a poça d'água que corria
pro ralo.
orlando disse mais tarde:
– não faço isso never more

(Chacal, 1983)

A recusa ao construtivismo não impede que os poetas se apropriem de procedimentos concretistas na composição. Devorando antropofagicamente os elementos da vanguarda e de outras tendências de vida alternativa, como o movimento *hippie* e o *rock*, os jovens provocaram, nas diferentes linguagens das quais se apropriaram, rachaduras, que denunciam sua presença transgressora.

Chacal declara em entrevista, ao *Suplemento Literário de Minas Gerais* (1979), as influências díspares de sua poesia: "A gente tem o lance de 22, de 45, da vanguarda, dos concretos. Eu fiz Poesia Concreta, faço e farei. Agora, a posição dos concretos é que discuto profundamente" (Novaes, 1980, p.106).

A busca do diálogo com a tradição modernista é um dos traços marcantes que desponta na poesia brasileira a partir de 1970, após a crise das vanguardas enquanto projeto coletivo. Sem negar ou romper com seus antecessores, algumas vertentes da poesia contemporânea problematizam a postura dos modernistas e vanguardistas que almejavam, dentro de uma visão missionária, construir uma nova ordem, um novo modelo de estrutura social de forma ampla e globalizante. É oportuno evocar o único verso do poema "Bumerangue", de Chacal: "Difícil é jogar o velho fora", que confirma a postura de não ridicularizar a tradição, mas sim revisitá-la, reescrevendo-a e lançando nova luz sobre ela.

Para os poetas dito marginais, a forma de estar no mundo é mais importante do que o planejamento formal, daí o despojamento da sintaxe e dos vocábulos, a despretensão temática e a relação de cumplicidade com o leitor. O caráter de "descompromisso" diante da realidade, o humor face aos problemas do país e a descrença num projeto político geral deram a esta geração a pecha de serem incapazes de articular um discurso político ou literário.

Propondo uma arte com função prática e vital, uma espécie de antiarte, os poetas desta geração buscam transpor para o poema as experiências de vida. Renegando o "fingimento poético", a poesia de 70 pretende captar a emoção do instante, os *flashes* do cotidiano. A única duração almejada é o instante, como se verifica em "Take", um micropoema de Leducha (1984): "Dá um flagra no ego / Dispara".

(p.55). A fusão entre o sujeito lírico e o poeta, como relata Roberto Piva em "Biografia", mostra-nos os resquícios românticos visíveis nesta geração:

> Mas em matéria de revolta eu não preciso de antepassados. A minha vida & poesia tem sido uma permanente insurreição contra todas as Ordens. Sou uma sensibilidade antiautoritária e atuante. Prisões, desemprego permanente, epifanias, estudo das línguas, LSD, cogumelos sagrados, embalos, jazz, rock, paixões, delírios & todos os boys. Só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental.
>
> (Piva, 1985, p.101-102)

Um ponto em comum entre os poetas desta geração é a concepção de poesia como atitude, que exprime o seu estar no mundo, propondo uma arte que esteja no nível da vida, "arte" para ser vivida e que se confunda com a própria experiência empírica, como se lê em "Na Corda Bamba":

> Poesia
> Eu não te escrevo
> Eu te
> Vivo
> E viva nós!
> (Cacaso, 1985, p.64)

O valor do poema ou de qualquer texto literário está no fragmento, em uma estrofe esparsa ou num verso qualquer. O texto não se mostra como um sistema fechado, devendo ser lido pelos seus fragmentos, como colagens ou estilhaços soltos, rápidos flagrantes de um "eu" disperso, como neste poema de Charles: "Olha a passarinhada / Onde? / Passou" (apud Holanda, 1980, p.101).

Distanciando-se de uma poética baseada numa filosofia da composição, a poesia está mais próxima do instante, do minuto, do acaso, do que "está no ar", como se os poetas escrevessem seguindo jogos

fortuitos do acaso. É o que diz Chacal no poema metalinguístico "Compondo":

> pego a palavra
> no pulo paro
> vejo aparo burilo
> no papel reparo e sigo
> compondo verso

Tomando a poesia como atividade lúdica, Chacal compõe como se estivesse improvisando "uma jogada de futebol, recebe a bola pelo alto, pula, mata no peito domina, observa, apara o lance e no terreno segue compondo a jogada", como interpreta Antônio Carlos de Brito, Cacaso (1992, p.137).

No final dos anos 1960, os sistemas totalizantes são objetos de releituras e reinterpretações, que levam a uma revisão de doutrinas e discursos. A criação de espaços de resistência, falando a partir das margens, aliada à desconfiança dessa geração em instrumentais teóricos totalizantes, para representação e análise da cultura e da sociedade, fazem com que a poesia marginal seja considerada um dos primeiros germes da sensibilidade pós-moderna no Brasil (Fernandes, 2011, p.122).

O poeta e crítico espanhol Adolfo Montejo Navas também compartilha de tal opinião, na apresentação da antologia *Correspondencia celeste*, estudo crítico sobre a poesia brasileira do período de 1960 a 2000: "*[...] las tres raíces del tropicalismo, poesía marginal y post-concretismo serán verdaderas bases para una poética postmoderna de Brasil, que no deja tampoco de visitar y hacer relectura del amplio modernismo brasileño*" (Navas, 2001, p.11).

Algumas facetas da poesia marginal, como a desconfiança no poder da linguagem, o uso do epigramático, o humor, o coloquial irônico, a paródia, o diálogo com o poesia oswaldiana, aproximam-se da poesia Sebastião como ele mesmo assinala, numa entrevista concedida à revista *34 Letras*:

> Esse elemento de anotação crítica de certa crueldade é o que me interessa na poesia de Chico Alvim. Em Ana Cristina interessam muito os conflitos que ela teve e resolveu de forma poética [...]. Ela fazia também muitas citações, era muito metapoética [...] esses dois seriam para mim os mais dialogáveis. Ao contrário de muitos dessa geração, que desenvolveram esse tipo de poesia, de estética antinormativa, dita marginal, eu acho que eles [Chico Alvim e Ana Cristina] desenvolveram uma preocupação mais próxima da crítica da linguagem que cabe também dentro das minhas preocupações. (Leite, 1990, p.35)

Mesmo compartilhando princípios e procedimentos desses poetas, é preciso ressaltar as notáveis diferenças. Uchoa Leite possui um tom mais reflexivo, próprio do profundo conhecedor da tradição literária brasileira e europeia que é. O mesmo não se pode dizer da maioria dos poetas marginais, cuja formação tem sua gênese na indústria cultural, no *pop*, no *rock* e na comunicação de massa, com exceção de nomes como Francisco Alvim, Cacaso, Ana Cristina e outros poucos. É evidente que Sebastião se alimenta de matrizes diferentes, sobretudo quanto ao uso do coloquial: "a maneira como eu articulei o coloquial não é a mesma maneira que um Chico Alvim articula, ou como a Ana Cristina articulava. A maneira como eu articulo está mais ligada a um outro tipo de formação que não é a que eles tiveram" (Leite, 1990, p.35).

O coloquial na poesia marginal é ligada a traço provocativo e antiformalista, acrescida de influência de Oswald de Andrade, enquanto que o coloquial de Sebastião decorre do coloquial-irônico de François Villon, Jules Laforgue e Tristan Corbière, assim como do diálogo com Bandeira e Drummond, mas sem buscar reagir ao projeto construtivo.

Antilogia é um livro contemporâneo à produção da poesia marginal. Mas, se há pontos de contato, também não adere a ela. A poesia de 70 está centrada na autoexpressão, privilegiando a confissão das experiências e o registro das vivências cotidianas enquanto a poesia de Sebastião afasta-se destes recursos, bem como do pacto de

cumplicidade entre poeta e leitor. "Hypocrite lecteur", penúltimo poema de *Antilogia,* é exemplar desta problematização da relação entre eu lírico e leitor:

> e aliás
> meu não-semelhante
> enfie
> onde bem quiser (p.139)

Se Baudelaire, no prefácio-poema "Au lecteur", nomeia o leitor como: "*Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère*" (– Hipócrita leitor, meu semelhante, meu irmão), Sebastião retoma o poeta francês para marcar o traço de não-identificação, isto é, negar a relação de identidade entre poeta e leitor, propiciando-lhe maior liberdade de leitura. Afasta-se do leitor, mas, por outro lado, convida este "não--semelhante" que atravesse a linguagem do outro e abra-se às várias possibilidades de leitura ("enfie / onde bem quiser"). A completa falta de cerimônia do poeta deixa o leitor à vontade para preencher os implícitos do texto. Ou, como diz no poema "Lendo Puchkin", "O leitor está livre / pode ler todas as ficções" (*Antilogia*).

Finalizando o breve mapeamento em que se procurou relacionar o modo como a poesia de Sebastião Uchoa Leite se posiciona diante da poesia brasileira do século XX, concluímos que a sua obra é circunscrita a um campo de tensão – desvios e aproximações – com a tradição do modernismo brasileiro, o que impossibilita a demarcação de limites a quem busca traçar um contorno da sua poética.

Não concebendo o modernismo como força propulsora, mas como forma, o poeta não descarta as conquistas do movimento de 22, entretanto, empenha-se para transgredi-las, ao contaminá-las com referências de toda a ordem, seja da alta cultura, seja da cultura de massa ou de linguagens as mais diversas. Ruminando o modernismo, mas centrado no contexto de seu tempo, utiliza-se de uma linguagem concisa para expressar suas preocupações em relação à cultura contemporânea, que transforma signos e símbolos em mercadoria.

4
O olhar sobre a tradição: travessia e impasse

O diálogo que Sebastião Uchoa Leite promove não só com as matrizes históricas, mas também com aquelas recalcadas pelo modernismo, como a cultura de massa, pode ser conferido também em outras vozes contemporâneas, como José Paulo Paes, em *Meia palavra* (1973), livro portador da desconfiança em que o poeta "recusa a subjetividade lírica para descrever com novas metáforas um mundo no qual há o fechamento de novas possibilidades significativas" (BIELLA, 2004, p.33); ou Silviano Santiago, em *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* (1978), que articula fragmentos da memória cultural com a memória pessoal do escritor, além de fazer um mapeamento dos diversos discursos, versões de fatos da política, citações, paródias, pastiches; ou, ainda, Armando Freitas Filho, em *De cor* (1988), que "redesenha o legado de nossa estética moderna e sinaliza os vínculos com seu próprio tempo" (Pedrosa, 2003, p.2). Um bom exemplo desse diálogo é o poema "Ultima forma", de Armando Freitas Filho:

> Poe. Pound. Pós.
> Baudelaire entra no ar
> como uma bandeira.
> Somos esses passos
> perdidos no deserto:

neste lugar-comum nenhum
em pedaços.
[...]
Sumimos, sim
na sombra, no suor
e o boom do sol
[...]
é a última ondalarme
que chega no espaço
no começo deste chão
em que vou cortando tudo
com uma faca cega. (p.28)

Ao mesmo tempo em que incorpora a tradição moderna da poesia, o poeta se reconhece perdido por entre labirintos e fragmentos da história. Sobrevivente no universo contemporâneo, sentindo-se parte da "última ondalarme", segue um movimento errante, recolhendo tudo o que consegue cortar com sua "faca cega", metáfora da falta de precisão com que o eu lírico vai recortando fragmentos do contexto. Vale conferir o comentário que Uchoa Leite faz da poesia de Armando Freitas Filho, seu companheiro de viagem, na orelha do livro citado:

> Citações, alusões, colagem de segmentos, *bric-à-brac* da poesia e da vida cotidiana, "*mélange adultère de tout*", conforme Corbière. Estamos diante de um vale tudo. Clichês verbais, marcas registradas, descabelamentos bufônicos, trocadilhos *nonsense*, metáforas do *technicolor* e do branco-e-preto, etc. Certo sabor de *mass media* confundido com um *à la recherche* da poesia perdida nos refugos urbanos. (Leite, 1988)

Como observa Luiz Costa Lima (2002), ao analisar o ensaio de Sebastião "A mentira como linguagem. Notas sobre um personagem de Canetti" (1995), as questões analíticas do crítico Uchoa Leite auxiliam a esclarecer a poética que produz, fazendo da sua produção

crítica um "suplemento interpretativo". Ou seja, o comentário de Sebastião aplica-se mais a sua própria práxis poética do que à de Armando Freitas Filho.

No universo contemporâneo, a comunicação de massa é peça indissociável das demais produções artísticas e culturais. Por isso, os artistas incorporam e põem em circulação bens culturais de toda a ordem, sem deixar de serem críticos à realidade da indústria cultural. Nem apocalípticos, nem integrados, eles têm consciência de que muitos valores são construídos pelos veículos de massa e reproduzidos pelas novas *media*, realidade esta a que não se pode fugir, após a década de 1960.

Além da incorporação de elementos gerados e difundidos pela indústria cultural, a revisitação do passado é outra tática encontrada para enfrentar o peso da tradição moderna que condiciona e, de certa maneira, oprime o artista contemporâneo. O romancista Umberto Eco, ao descrever as origens e o processo de criação do romance *O nome da rosa*, testemunha essa problemática:

> chega um momento em que a vanguarda (o moderno) não pode ir mais além, porque já produziu uma metalinguagem que fala de seus textos impossíveis (a arte conceptual). A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado; com ironia, de maneira não inocente. (Eco, 1985, p.56)

Na literatura brasileira, Silviano Santiago é modelo de intelectual que procura saídas para se libertar do peso da tradição modernista. Uma experiência material desse recurso encontra-se na prosa *Em liberdade* (1981), livro em que o ficcionista reconstitui um falso diário, supostamente escrito por Graciliano Ramos, que daria continuidade a *Memórias do cárcere*. Ao mesmo tempo em que fala de Graciliano Ramos, o livro projeta-se no passado remoto e próximo, recriando as figuras de Cláudio Manuel da Costa e Wladimir Herzog, a fim de estabelecer um paralelo entre as dificuldades vividas pelos intelectuais e artistas em três momentos diferentes. Numa

entrevista, Santiago (1991) reflete sobre os modos como os artistas têm buscado formas de se libertarem do peso da tradição. É iluminador o seu comentário sobre as relações do escritor contemporâneo com seus antecessores:

> Um dos problemas básicos da minha geração – e quando falo da minha geração seriam os escritores que têm, hoje, por volta dos 50 anos – foi a alta carga de motivação, de força artística, moral, ética e estética que recebemos da geração modernista. É impossível, para nós, não nos darmos conta de que lemos, nos educamos e amadurecemos a partir dos grandes autores modernistas: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, etc. Isso se tornou um peso enorme para todos nós. E este peso nos leva a uma reação. Não a uma reação vanguardista do ano de 1922, sair em busca de uma espécie de marco zero. Não é possível dizer que nada houve, ou que o que havia antes não valia a pena, e por isso tentar atualizar com as novas vanguardas europeias. Havia realmente, alguma coisa de forte antes – que eu reverencio e merece a minha melhor opinião. (Santiago, 1991, p.2)

A postura de Silviano Santiago não é a de rechaçar o passado, tal como fizeram as vanguardas que se afirmavam pela negação da tradição. Se a paródia de escárnio e desapreço fora um recurso eficaz para menosprezar a tradição no princípio do século XX, tal fórmula não tem eficácia para os escritores da geração de Sebastião Uchoa Leite, Armando Freitas Filho, José Paulo Paes e o próprio Santiago:

> a minha geração [...] trata da tradição modernista, e com maior prazer. Leio e releio Mário, Oswald, Drummond [...]. Nesse sentido, a reação à tradição não pode ser mais a paródia, mas também ela não pode ser só reverência, senão não existo, nós não existimos. Era preciso buscar uma maneira de trabalhar as brechas do Modernismo. Suas lacunas. Certos tabus. E de trabalhar os medos e, até mesmo, as insuficiências modernistas. Uma das maneiras de entrar

> nessas brechas sem causar escândalo, sem querer destruir ou ser iconoclasta, é através do pastiche. (Santiago, 1991, p.5)

A astúcia de infiltrar-se na tradição pelas frestas, preenchendo as lacunas do modernismo, constitui uma das principais estratégias de produção do artista contemporâneo, configurando um modo de pensar determinadas questões estéticas e ideológicas a contrapelo do modernismo:

> Como artista devo afirmar que o Modernismo já tem 70 anos. E não vejo sentido em dar continuidade a um movimento que está fazendo 70 anos de idade. O Modernismo, para mim, é tradição, e eu reverencio. Mas a tradição não é uma força. O Modernismo, para mim, é uma forma e não mais uma força. (ibidem, p.5)

O desgaste causado pela busca do novo no decorrer da primeira metade do século XX fez com que a poesia brasileira contemporânea se voltasse para a seguinte questão: após a herança deixada por movimentos como o modernismo de 22 e as vanguardas pós-50, ainda haveria a mesma demanda de atualização estética da literatura nacional?

O hibridismo de recursos advindos de origem e linguagens diversas foi uma saída pela não continuidade ao discurso da ruptura. A revisitação e as referências às diversas áreas da cultura fizeram emergir uma pluralidade de vozes na produção artística da contemporaneidade, o que leva Lyotard à consideração de que "o ecletismo é o grau zero da cultura contemporânea" (1993, p.19). Como resultado da revisitação de autores paradigmáticos da poesia moderna, configuram-se na obra de muitos poetas contemporâneos, ruínas do passado, que se misturam a elementos recortados de outras áreas da cultura.

A essa reciclagem de dicções, modernas ou não, e à utilização de variados recursos poéticos, que concorrem para o quadro da poesia contemporânea, Benedito Nunes denomina "*esfolhamento das tradições*":

> Esfolhamento das tradições quer dizer: a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura. (Nunes, 1991 p.179)

Os recursos que compõem o perfil híbrido da produção poética dos anos 80 já estavam presentes em autores modernistas, tais como a "tematização reflexiva da poesia", "a técnica do fragmento, o estilo neorretórico e a configuração epigramática" (ibidem, p.179). A diferença é que a reescrita desloca os contextos, promovendo novas leituras interpretativas que geram sentidos mais afinados com a contemporaneidade. Lacunas insurgem destes textos, deslocando valores canônicos, como por exemplo no diálogo que Sebastião estabelece com Fernando Pessoa em "Variação sobre Ricardo Reis", publicado em *A regra secreta*:

abomin
o a men
tira
por
que é um
a inexatidão
(ele dizia)
e abomin
o a exatidão por
que é um
a men
tira
(eu digo) (p.57)

O poema mantém a simetria nos cortes, mas ao se inserir no texto o eu lírico inverte o sentido do discurso expondo as lacunas

do racionalismo cultuado pelo heterônimo de Fernando Pessoa. A fragmentação, um dos principais recursos modernistas para gerar significados que remetem ao universo fraturado do sujeito, ganha novas conotações, ao consolidar a suspeita radical do poeta diante da possibilidade de qualquer consciência racional acerca do universo. Em muitos poemas de Uchoa Leite, este entrecruzamento de linguagens acaba por desvelar o jogo literário, trazendo à tona seu processo de criação, pelo qual o texto poético é construído com resíduos e recalques da tradição.

A deglutição crítica, realizada no aproveitamento das matrizes da cultura nacional e estrangeira e de outras linguagens artísticas, reatualiza o gesto antropofágico quando, num ato de corrosão, absorve o outro para si. No entanto, esta retomada não significa reedição do movimento de 1928. Oswald de Andrade buscou mergulhar nas fontes primitivas do não civilizado, para recuperar elementos das culturas recalcadas (indígenas e negras) e, utilizando uma matriz anarquista e contestadora, fazer uma crítica à cultura eurocêntrica. Desse modo, a Antropofagia propunha uma deglutição de elementos estrangeiros que recriasse a identidade nacional, de acordo com o espírito demolidor e radical das vanguardas. Esta atitude não integra a pauta dos artistas contemporâneos.

Rejeitando a ideia de fundação de uma nova linguagem, Sebastião apropria-se da tradição, corroendo o discurso do *outro*, como tematiza em "Gênero vitríolo", de *Antilogia* (p.133):

> do outro lado é o meu não-corpo
> uns tomam éter outros vitríolo
> eu bebo o possível
> bebo os mordentes
> sou todo intestino
> com fome de corrosão
> bebo o anti-leite
> com gosto de anti-matéria
> salto para o lado do meu outro
> aperto a mão

do anti-sebastião u leite
e explodo

Atuando como catalisador de linguagens, o eu lírico apropria-se de elementos díspares, sem negar o distinto de si. Daí a presença marcante de desdobramentos em sua obra ("salto para o lado do meu outro"). O conhecimento de si é intermediado pela inter-relação com o *outro*, que pode ser também o duplo: "aperto a mão / do anti-sebastião u leite / e explodo". A explosão espalha fragmentos de si já contaminados por algo diferente dele, da cultura e da tradição, elaborando textos em constelação.

Rasuras da modernidade

Há um evidente enfraquecimento de padrões de pensamento e de ação da modernidade nesta poesia que descarta um discurso heroico, evitando ser portadora de causas que alimentem qualquer tipo de esperança. A utopia do progresso, que promete ao homem o sonho do paraíso terrestre é posta em xeque como consequência do desmascaramento de suas contradições e, de tanto negar a si mesmo, o projeto da modernidade expõe as fissuras na sua construção interna.

Por outro lado, os níveis de transgressão propostos pela arte das vanguardas começam as se deparar com limites. Após ter realizado todo o repertório de choques, as vanguardas, cuja lógica da revolução permanente é uma variável do sistema de crenças que constitui o ideal da modernidade, sofrem um processo autofágico, passando do ruído ao silêncio absoluto, como diz Umberto Eco:

> A vanguarda destrói o passado, desfigura-o: as *Demoiselles d'Avignon* representam o gesto típico da vanguarda; depois, a vanguarda vai mais além, destrói a figura e, em seguida, a anula, chegando ao abstrato, ao informal, à tela branca, à tela rasgada, à tela queimada; [...] em literatura, será a destruição do fluxo do discurso, até à colagem à maneira de Burroughs, até ao silêncio ou à página

em branco; em música, será a passagem da atonalidade ao ruído, ao silêncio absoluto. (Eco, 1985, p.56)

A iconoclastia da arte moderna perde sua força como negação ou transgressão dos valores da sociedade burguesa, para ser interpretada, no cenário contemporâneo, como expressão do capitalismo. Vale dizer, instala-se, entre os artistas, a suspeita diante da separação entre a modernidade estética e a modernidade burguesa que, segundo Calinescu (1988), foi a espinha dorsal da literatura moderna, fundada, sobretudo, por Baudelaire. A obra de Baudelaire representou o momento em que a arte passou a se configurar como dupla negação, apresentando-se como ruptura em relação aos valores estéticos da tradição e aos valores da civilização burguesa.

Por outro lado, cresce na contemporaneidade, a ideia de que a rebeldia da arte moderna havia se convertido em procedimento vazio, uma espécie de repetição ritual, em que a crítica se transforma em retórica e a transgressão, em cerimônia, provocando um esgotamento de certa linguagem poética, conforme teoriza Octavio Paz (1984, p.189-190): "Não quero dizer que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da *ideia de arte moderna*".

A própria noção de tempo como vetor rumo ao futuro, um dos fundamentos dos movimentos estéticos das primeiras décadas do século vinte, sofreu rasuras irreversíveis no período pós-guerra. Se a ideia de tempo em direção a um futuro era essencial para as vanguardas, no mundo pós-moderno "os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de uma direção bem delineada" (Bauman, 1998, p.121), o que corrobora a inviabilidade de uma arte de vanguarda pós-moderna.

A ideia de uma sucessão progressiva de movimentos é substituída pela convivência de tendências díspares, gerando a pluralidade e o hibridismo de formas e de procedimentos artísticos: "As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado" (Bauman, 1998, p.127).

Não por acaso, vários pensadores contemporâneos atestam que a visão diacrônica perde terreno para o sincrônico, uma vez que, como defende Jameson, (1997, p.415) as experiências psíquicas, a linguagem e o cotidiano são hoje dominados pelas categorias de espaço e não pelas de tempo. A crença numa crise da historicidade e no domínio de uma cultura cada vez mais contaminada pela lógica espacial, como se vivêssemos num presente perpétuo, onde se perdeu a consciência da sucessão dos fatos e se passou a enfatizar a co-presença de todos os eventos, é um dos principais fenômenos apontados pelos que analisam a sociedade contemporânea.

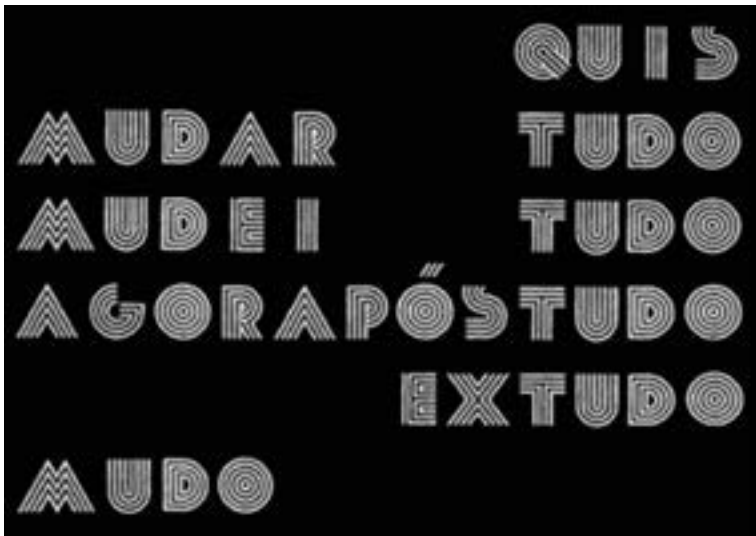
Em contexto nacional, Haroldo de Campos localiza o ocaso das vanguardas no fim dos anos 1960, quando se concluiu o projeto da poesia concreta e teve início o que ele denomina momento "pós-utópico" (Campos, 1997, p.265). Episódios ocorridos no final dos anos 1960 no mundo, como a falência da ação contestatória de jovens na França e na Alemanha, a crise das ideologias e, pensando no Brasil, o recrudescimento do regime militar, em 1968, provocando a falência dos movimentos políticos, enfraqueceram a função utópica da arte e seu poder de subversão.

Um dos traços definidores desta poesia pós-utópica, surgida com a crise das vanguardas, é a ruptura com uma estética do novo, seja porque este conceito passa a ser irremediavelmente associado à ditadura da "obsolescência programada", imposta pela sociedade de consumo, como analisa Afonso Romano de Sant'Anna – "com efeito existe uma conexão clara entre essa sucessão de movimentos de vanguarda e o consumismo dos bens materiais" (Sant'Anna, 1984, p.146), seja porque o conceito sofreu um esvaziamento a partir do momento em que sua busca se transforma em tradição, como aponta Octavio Paz: "durante o último século e meio aconteceram mudanças e revoluções estéticas, mas como não se notar que essa sucessão de rupturas é também uma continuidade?" (1984, p.23).

Segundo Paz o grande paradoxo vivido pela mentalidade moderna é a aceleração do tempo: "Passam-se mais coisas e todas elas passam quase ao mesmo tempo, não uma atrás da outra, mas

simultaneamente. Aceleração é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e um agora" (p.23).

A rasura na mentalidade da ruptura gera uma estética de fechamento, como diria Antoine Compagnon: "da ruptura com a tradição à tradição da ruptura e, por fim, à ruptura com a ruptura, que seria a nossa pós-modernidade" (1999, p.125).

É sintomático, e paradoxal, senão irônico, que um poema de Augusto de Campos, mentor e principal herdeiro da poética concretista possa ser um marco histórico da constatação da crise do projeto vanguardista. A suspeita em relação à concepção de história como marcha contínua, cujo vetor aponta sempre para o futuro, é anunciada pelo poeta e tradutor, no clássico "Póstudo", publicado pela primeira vez no suplemento *Folhetim*, em 27 de janeiro de 1985, e que incitou Roberto Schwarz (1987) a escrever um ensaio crítico e polêmico que rendeu muitas réplicas e tréplicas nos jornais, até mesmo por quem não havia sido convidado para o embate.

O poema é construído a partir de um confronto entre o "eu", oculto, e "tudo", o que leva Roberto Schwarz a provocar o poeta concretista dizendo que se trata de uma "fórmula de que a ilusão e o

delírio de grandeza são parte estrutural" (p.61). Se lermos o poema, incluindo o sujeito oculto, a partir da coluna da direita ele ficará assim: eu quis tudo, sendo esta palavra repetida quatro vezes.

Na coluna da esquerda, o poeta explora as flexões do verbo "mudar", no sentido de transformar: eu quis mudar, eu mudei, eu mudo. O último verso pode se lido tanto como capacidade de transformação do sujeito, ("eu mudo"), quanto como situação de incomunicabilidade, de afasia ("eu mudo"). Nesta segunda leitura está exposta a ruína do projeto totalizante das vanguardas e da própria modernidade que, no jogo incessante de negação, sofreu seu próprio ocaso. O beco sem saída em que entrou a categoria do novo abre espaço para a "pluralização das poéticas possíveis", como define Haroldo de Campos (1987, p.268).

Muitos críticos, como Silviano Santiago (1989), repensam a questão da tradição na década de 1980, como algo vinculado a "uma revisão crítica do moderno e do modernismo, abrindo espaço para o pós-moderno e para o pós-modernismo".[1] Ou seja, os artistas, no recorrente exercício de releituras do passado, reavaliam, constroem e re-constroem a tradição.

É por entender a poesia de Uchoa Leite pela clave da rejeição da ideia de ruptura com a tradição modernista, que o crítico Friedrich Frosch analisa a sua obra dentro da perspectiva pós-moderna:

> Devido a certos rasgos peculiares seria plenamente lícito situar a produção de Sebastião no âmbito da pós-modernidade. Uma primeira abordagem poderia se apoiar na sobrevivência e transformação (seria exagero falar em ruptura completa) do modernismo. Sendo esse um termo antes de tudo relacional que, sem oferecer grande expressividade, poética, no caso, circunscreve principalmente o

1 Valemo-nos, mais uma vez, de Silviano Santiago para explicitar os dois termos utilizados no decorrer deste estudo: o conceito de *Moderno* é concebido de modo mais abrangente e universal como "tradição moderna que tem início no romantismo, gerado dentro do Iluminismo, ou em fins do século XVIII", enquanto o termo *modernismo* refere-se à "nossa própria crítica do passadismo, concretizada na Semana de Arte Moderna de 22" (Santiago, 1989, p.95).

> conceito de avanço cronológico, é de baixo valor informativo [...]. O fato de que a ideia de quebra de solução de continuidade constitui uma das preocupações estéticas de Uchoa Leite, se torna evidente em várias ocasiões. (Frosch, 2002, p.53-54)

Alguns teóricos, talvez, num anseio de precisão para traduzir a complexidade das questões que o fenômeno suscita buscam outras terminologias, igualmente imprecisas, como o são os termos modernidade e modernismo. Haroldo de Campos denomina o momento de "pós-utópico" (1987), enquanto Zygmunt Bauman, além de usar o termo pós-moderno, propõe a expressão "modernidade líquida" (2003), para ficarmos apenas nos nomes já citados.

Como esclarece Maria Lúcia Outeiro Fernandes, "a tendência em tomar o modernismo e o pós-modernismo como categorias opostas entre si, limita o debate", uma vez que as relações de continuidade e descontinuidade entre os dois termos "são complexas e contraditórias". A pluralidade de perspectivas teóricas, até mesmo antagônicas entre si, acaba por configurar o fenômeno da pós-modernidade como um objeto de investigação complexo, cuja extensão e natureza são difíceis de especificar (Fernandes, 2011, p.60-66).

O termo pós-moderno não é aqui tomado como uma manifestação que viria depois do moderno, ou como fruto do seu esgotamento, posição respaldada por teóricos como Fredric Jameson, para quem o pós-modernismo é uma condição ligada a determinada realidade política e social, que ele denomina "capitalismo tardio", cujo contexto seria diferente da realidade que fundamentara a modernidade (Jameson, 1997). Em *Pós-modernismo e sociedade de consumo* o crítico marxista persegue as relações entre o cultural e o social na realidade contemporânea e ocupa-se em traçar as características formais e estilísticas que identificam a cultura pós-moderna, tais como a perda da história, a dissolução do eu centrado, o desaparecimento do estilo individual, a preferência pelo pastiche, a multiplicação e colagem de estilos, a ausência de profundidade. Estes traços, na perspectiva de Jameson, estão em oposição à estética profunda e expressiva do estilo autêntico que caracterizava o modernismo e representam um

afastamento da ideia da personalidade unificada em favor da experiência da diluição do eu no tempo indiferenciado.

Para Jameson, ainda, os autores modernistas tinham como centro de suas preocupações a criação de um estilo pessoal e inconfundível, como uma impressão digital, o que corroborava uma estética vinculada à concepção de um eu singular e de uma identidade privada, uma personalidade e uma individualidade únicas, das quais se podia esperar o engendramento de uma visão particular do mundo, forjada em seu próprio estilo, singular e inconfundível. Entretanto, lamenta Jameson (1985, p.19), encontram-se esgotadas a experiência e a ideologia que sustentavam a prática estilística da alta modernidade, uma vez que "os modelos antigos não funcionam mais (Proust, Picasso etc.), visto que ninguém mais possui essa espécie de mundo privado e único, nem um estilo para expressá-lo."

Empregando o pós-modernismo como um conceito de periodização, cuja principal função é "correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica", a chamada sociedade pós-industrial, Jameson data esta fase do capitalismo multinacional a partir do crescimento econômico do pós-guerra nos Estados Unidos, no início dos anos 1950. No entanto, como salienta o crítico, a década de 1960 é o período-chave da transição, cujas principais características são a aceleração dos ciclos do estilo e da moda, o crescente poder da publicidade e da mídia eletrônica, o neocolonialismo, a revolução verde, a informática e a mídia eletrônica (Jameson, 1985, p.18).

O tema ganha formulação ampliada em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, ensaio no qual o teórico faz um levantamento dos principais traços da pós-modernidade em termos socioeconômicos, praticando uma leitura dialética dos aspectos positivos e negativos, tal como fez Marx com os elementos do capitalismo burguês.

Jürgen Habermas, outro crítico da mentalidade pós-moderna, também adota o conceito de pós-moderno como período que se opõe ao moderno. Concebendo a filosofia como uma atividade

emancipatória do ser humano, o pensador alemão tem como preocupação central a retomada do projeto iluminista, bem como a recuperação da racionalidade crítica que proporcionam a autonomia humana. Como é sabido, os pensadores iluministas cultivaram a ideia de que as artes e as ciências promoveriam não apenas o domínio da natureza, mas também fariam progredir a compreensão do universo e da consciência, conduzindo ao progresso moral, à justiça e até mesmo à felicidade humana. Defendendo o racionalismo do projeto da modernidade, tal como formulado no século XVIII, Habermas considera-o ainda válido e significativo para nossa época.

No clássico artigo "Modernidade versus pós-modernidade", o filósofo alemão defende a tese de que o projeto da modernidade ainda não se cumpriu. Tal alegação dividiu opiniões no mundo intelectual na década de 1980, cujo debate envolveu vários filósofos e críticos.

Andreas Huyssen (1991) argumenta que tal pensamento configura um desenvolvimento teleológico da história da modernidade e acusa Habermas de ignorar as contradições e descontinuidades encontradas na própria trajetória da modernidade, concebendo-a como um bloco uniforme e homogêneo, bem como totalizante e excludente. Ele defende que o pensamento pós-moderno lança nova luz sobre o modernismo, pois se apropria de "estratégias e técnicas estéticas inserindo-as e fazendo-as trabalhar em novas constelações" (1991, p.76).

> A desmontagem crítica do racionalismo e do logocentrismo iluministas feita por teóricos da cultura; o descentramento das nações tradicionais de identidade, a luta das mulheres e dos homossexuais por uma identidade social e sexual legítima, fora dos parâmetros da visão machista e heterossexual; a busca de alternativas para o nosso relacionamento com a natureza, incluindo a natureza dos nossos próprios corpos [...] tornam questionável, senão indesejável a proposta de Habermas para completar o projeto da modernidade. (Huyssen, 1983, p.90)

Mesmo Peter Bürger, cujo pensamento possui forte influência de Habermas, critica o "projeto da modernidade" por neutralizar as rupturas no desenvolvimento da cultura: "as rupturas podem ser pontos-chave da compreensão da cultura porque revelam as suas contradições" (Bürger, 1983, p.91).

Herdeiro da Escola de Frankfurt, Habermas confia no projeto iluminista de emancipação do homem da ignorância e da miséria, pelo desenvolvimento da razão e pela transformação social, acreditando que a suspensão desse projeto faz surgir a barbárie. Ao contrário do pensamento habermasiano, a pós-modernidade impõe rigorosa reavaliação do pensamento das Luzes, da ideia de um fim unitário da história e da ideia de um sujeito uno e autônomo.

Jean-François Lyotard, filósofo que pensa a condição da cultura e do conhecimento na contemporaneidade, concebe o pós-moderno não como um fenômeno estético distinto ou posterior ao modernismo, mas, como uma atitude pela qual os autores repensam o moderno, fazendo ressurgir conceitos, significados, elementos formais e estilísticos que haviam ficado recalcados nos textos da modernidade e do modernismo (Lyotard, 1993, p.24).

A maior parte dos equívocos surge com relação ao prefixo "pós", que apresenta dois aspectos: de um lado, alguns críticos, como Irving Howe, acentuam o sentido de declínio, exaustão ou decadência, falta de vigor e de compromisso; por outro lado, certos teóricos o receberam com um tom mais afirmativo, tal como se vê na obra de Leslie Fiedler, Ihab Hassan e Jean-François Lyotard. Para estes teóricos o "pós" de pós-modernismo "não significa a fadiga de quem chega atrasado", mas a liberdade e autoafirmação dos que "despertam do passado" (Connor, 1992, p.57). No entanto, como observa Steven Connor, não é tanto a diferença entre os dois tipos de conotação do prefixo "pós" (um dócil e conformista; o outro, iconoclasta e promocional) que deve ser avaliada, mas a maneira como ambos os campos tendem a se encontrar. É essa relação complexa que o pós-modernismo tem com o modernismo que deve pontuar uma análise do conceito.

Adverte Lyotard que pensar o "pós" de pós-modernismo como uma simples sucessão de uma "sequência diacrônica de períodos, em

que cada um" é uma ideia relacionada a uma cronologia linear, que é "perfeitamente moderna" (1993, p.94). A própria ideia de modernidade está diretamente relacionada com o princípio de que "é possível e necessário romper com a tradição e instaurar uma maneira de viver e de pensar absolutamente nova" (ibidem, p.94). No entanto, o filósofo suspeita que tal ruptura "é antes uma maneira de esquecer ou de reprimir o passado, ou seja, de o repetir, mais do que de o ultrapassar" (ibidem, p.94).

Como se vê, a mentalidade pós-moderna não pretende suplantar o moderno, mas, antes trabalhar no próprio interior da modernidade, em negociação constante com seu discurso, o que equivale a dizer que o pós-moderno é intrínseco ao moderno, e deve ser interpretado como "um estágio recorrente no interior do modernismo", como ensina Andréas Huyssen (1990, p.71), com base em Lyotard (1993, p.24). O crítico propõe uma maneira diferente de pensar as oposições modernas, defendendo a ideia de que o pós-moderno opera num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte, novo e antigo, presente e passado, vanguarda e *kitsch*, modernismo e realismo, abstração e figuração, que perdem o caráter categórico e passam a ser discutidas sem o privilégio de um dos termos.

Esse redimensionamento de pensamento e de procedimentos técnicos e estilísticos, que afasta dos artistas pós-modernos a noção de inovação e ruptura, orienta a poética de Sebastião Uchoa Leite, que se constrói dentro das ruínas da tradição, enfrentando os desgastes de formas e clichês poéticos. O diálogo intertextual, que mobiliza alusões, citações, referências, paródia e pastiche, evidencia muito do que foi recalcado pela tradição, motivo pelo qual é uma das estratégias de construção de sentidos poéticos privilegiadas na obra deste poeta.

Para Gianni Vattimo, a pós-modernidade desafia os pressupostos racionalistas e humanistas dos sistemas culturais da modernidade por meio da elaboração de um "pensamento fraco" (*pensiero debole*) em contraposição à visão totalizante do "pensamento forte" da metafísica ocidental, com suas certezas categóricas a respeito do fundamento único da realidade. O "pensamento fraco" é uma filosofia

fundada sobre a ideia "do enfraquecimento do sistema racional" de pensamento, no Ocidente. Trata-se de uma forma de emancipação que se configura como um enfraquecimento das estruturas objetivas, minando as bases daquilo que a metafísica chamava "ser" (Vattimo, 1987, p.38).

Em conexão com o pensamento de Heidegger e Nietzsche, Vattimo busca definir a pós-modernidade como uma época pós-metafísica, que se caracteriza pela crise do humanismo e pelo fim da metafísica. Para o autor de *O fim da modernidade*, só será possível viver positivamente essa época "pós-metafísica" quando evitarmos pensar o homem como essência, apoiado em estruturas estáveis, "que impõem ao pensamento e à existência, a tarefa de se 'fundamentarem', de se constituírem, (com a lógica, com a ética) no domínio 'do que não devem', refletindo-se toda uma mistificação de estruturas fortes, em todos os campos da experiência" (Vattimo, 1987, p.16).

A impossibilidade de encontrar um fundamento para os valores estéticos, sociais e éticos é um tema importante na literatura das décadas finais do século XIX, que tem vários desdobramentos ao longo século XX. O sujeito pleno e a noção de verdade como adequação aparecem cada vez mais como imposturas inerentes a um determinado tipo de relações de poder. No final do século XX, aumenta, entre os artistas e pensadores, a consciência de que conceitos como "sujeito" e "verdade" fazem parte de uma concepção dualista que distingue mundo verdadeiro e mundo aparente, submetendo a existência, na sua dimensão histórica, às verdades intemporais (Lopes, 1994, p.47). Parte considerável da arte das últimas décadas do século XX vai apontar a inconsistência desta concepção dualista de mundo, traduzindo uma rejeição generalizada pela forma de pensamento dicotômico que havia fundamentado a modernidade do mundo ocidental.

A distinção entre o pensamento moderno e o pós-moderno está na rejeição do pensamento dicotômico, elemento básico para as análises clássicas do moderno. O que nos parece importante focalizar a esta altura é a diferente relação que o modernismo e o

pós-modernismo mantêm com a cultura de massa, e outros valores dicotômicos de avaliação dos bens culturais.

Cultura de massa: o *outro*

Muitas das teorias sobre arte pós-moderna surgiram como reação às formulações de Clement Greenberg, influente teórico de arte que legitimou a teoria do modernismo nas artes plásticas. Considerado um dos grandes pensadores da arte modernista, Greenberg é o defensor da última trincheira da estética modernista. Desde o início dos anos 1940, é considerado inimigo implacável da cultura de massa e defensor da barreira, assumida como necessária e intransponível, que separava a cultura elevada e a cultura de massa, nas sociedades capitalistas modernas.

Nos ensaios críticos de *Arte e cultura* (1961), Greenberg insiste na autonomia estética e defende que a pintura deveria em sua especificidade delimitar seu campo de atividade, evitando a dependência a técnicas e procedimentos como a ilusão e a explicitude, distanciando-se de tudo que compartilha com as outras artes, que não seja dada pelo seu meio, a exemplo do figurativo, que vem da literatura. Sendo a tela plana e bidimensional, a tese de Greenberg é a exclusão da representação de objetos do mundo tridimensional, que contradiga a condição da superfície da pintura.

O crítico norte-americano defende com vigor a autonomia e a especialização das artes. A arte deve, segundo a teoria de Greenberg, explorar os efeitos da concretude reduzindo-se ao essencial, o que inclui a renúncia por completo à tela figurativa. A pintura abstrata seria um exemplo bem sucedido dessa busca pela especificidade e "pureza" da arte. É inequívoco que, na insistente busca de especialização da arte, está subjacente a separação categórica entre a alta cultura e a cultura de massa.

No ensaio *After the great divide*, que na tradução ficou *Memórias do modernismo* (1997), Andreas Huyssen fornece explicações históricas e teóricas para a longevidade das dicotomias clássicas do

modernismo e discute em que medida o pós-modernismo pode ser visto como uma outra perspectiva para a compreensão da própria arte moderna. O "grande divisor" é um tipo de discurso que insiste na distinção categórica entre arte elevada e cultura de massa, que foi dominante no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Não se trata de uma ruptura entre o modernismo e o pós-modernismo. O modernismo, a vanguarda e a cultura de massa entraram num novo cenário de relações mútuas e configurações discursivas que chamamos de pós-modernas, que são claramente distintas do paradigma do alto modernismo, conclui Huyssen (1997, p.12).

A busca obstinada pela especificidade da linguagem artística resulta desta luta contra os perigos da contaminação da arte pelos bens culturais. O modernismo insistiu na autonomia da obra por meio de sua obsessiva hostilidade à cultura massificada e na defesa das fronteiras entre alta cultura e baixa cultura. Dentro de sua formulação da tese do "grande divisor", Huyssen (ibidem, p.57) concebe a cultura de massa como, "o espectro que o assombra, a ameaça contra a qual a alta arte tem de demarcar seu terreno". O perigo de ser devorada pela cultura de massa, por meio da cooptação e do mercantilismo, é o medo constante da arte modernista, que tenta demarcar seu território fortificando as fronteiras entre a arte "genuína" e seu *outro*.

No entanto, as fronteiras estabelecidas pelo "grande divisor" entre alta arte e cultura de massa foram sendo cada vez mais postas em xeque pela imbricação entre as linguagens do cinema, da literatura, da arquitetura. Portanto, uma das questões centrais no debate sobre o pós-modernismo é enfrentar o desmoronamento do muro que separava a arte da cultura de massa, com base na crítica aguda ao cânone do alto modernismo, formulada pelos movimentos artísticos dos anos 1960.

Contaminações e hesitações

Uchoa Leite é um desses artistas que rejeita as teorias e práticas do "grande divisor" ao incorporar em sua poética um livre trânsito pela realidade contemporânea, inclusive os elementos da cultura de massa. Com efeito, essa ambiguidade insolúvel é uma das marcas do pensamento poético do autor. Ao mesmo tempo em que preserva as premissas fundamentais da arte modernista, sua poesia distancia-se das mesmas, buscando conscientemente uma contaminação com outras linguagens.

Os deslocamentos associativos operados em seus textos poéticos são complexos e suas fontes, muitas fezes, difíceis de serem encontradas e avaliadas pelo analista. Pode-se afirmar, portanto, que o seu trabalho poético está longe de conviver com a ameaça de ser cooptado pelas tentações do mercado ou por regras sociais de comportamento literário. Ao contrário, a sua poesia funciona como resistência ao fácil. Uchoa Leite constrói um entrecruzamento de discursos e idiomas, rearranjando e recombinando peças que possibilitam uma proliferação inusitada de sentidos. A desorientação é efetivamente o seu "Antimétodo" de composição:

> Desoriento-me
> Sem qualquer
> Método
> Ou sem
> Qualquer fim
> Vou e não vou
> Mas vou
> Caio sem qualquer
> Alarde
> O que é
> E não é: mas é
> Desorientar-me
> É meu antimétodo (p.61)

Mais que um jogo inócuo de linguagem, os personagens que figuram em seus poemas possuem significações específicas dentro de sua poética. As referências a Mallarmé, Valéry, Pound, Gertrude Stein, "as rimas de Marianne Moore", João Cabral de Melo Neto e as seleções cromáticas de Paul Klee, por exemplo, apontam para um *corpus* poético crítico, que valoriza a materialidade do signo, a crítica da realidade e as fraturas das construções verbais, como que elege procedimentos técnicos determinantes de um modo de compor.

Entretanto, o rigor formal de seus versos vem aliado a uma linguagem felina, tal como formulada pelo próprio poeta num texto, de difícil definição, espécie de ensaio poético, "A linguagem do susto", que aborda o conto "Meu tio o Iauaretê", de Guimarães Rosa: "A linguagem da felinidade, cheia de silêncios, de saltos e sobressaltos. A linguagem do susto e da atenção. Do que se abate sobre algo e do que sabe ficar agachado, à espreita" (Leite, 1988, p.40). A linguagem felina está relacionada com os jogos de identidade, ocultamentos, disfarces, mistérios e identidade equívoca, tal como abordados no ensaio também de sua autoria, "Krazy Kat".

O eu lírico perde a noção de referencialidade num mundo invadido pelos simulacros produzidos pelos meios de comunicação de massa, refugiando-se numa constante dúvida a respeito das fronteiras entre a realidade e a imaginação, bem como da possibilidade de qualquer explicação plausível sobre o real. Tal desreferencialização se torna visível pela utilização do *fait divers*, como se pode observar em "Limpeza", de *A espreita*:

> 250 mil mortos após
> Sarajevo
> Volta a respirar
> Onde está Radovan Karadzic?
> Os espectros rondam
> As minas terrestres
> Seis milhões
> O que pode a Anphibia?

Serão décadas
Entre as ruínas
Um jovem de cócoras lê o jornal (p.69)

O poema revela forte lastro político, ao mostrar a precariedade de um mundo após a destruição da guerra dos Bálcãs. No entanto, a referencialidade do poema é o simulacro construído pelos *media*. Leitor contumaz de jornais, Uchoa Leite muitas vezes utiliza a técnica de redação que, pela sua objetividade, retira da escrita a carga de dramaticidade e sentimentalismo. Outro exemplo deste recurso pode ser visto no poema "Cortes/toques" do livro homônimo (1988):

Van Gogh cortou a orelha
O Pequeno Hans tinha pânico de cavalos
Landru queimava mulheres
Manson & Família
Riscaram Pig com o sangue das vítimas
No subúrbio do Rio acharam
Mulher tapada numa cisterna
Papéis jornais recortes
Grandes entulhos e um canal
É difícil entender a desordem
Há um ano ela olhava o mar desta janela
Nefesh Nafs Atman
Que quer dizer alma?
Bombons envenenados no Japão
[...] (p.17)

O poema é construído com base na fragmentação de fatos retirados do real. Num movimento caleidoscópico, o poeta dispõe elementos desses episódios no mesmo plano de percepções, provocando um mosaico de citações e uma enumeração caótica de dados, retirados das notícias de jornais, que relatam tragédias de assassinatos históricos, combinados a desesperos particulares e anônimos, suicídios reais acontecidos em vários países.

As referências se dão em fragmentos de textos, que confluem entre si no mesmo espaço poético, diluindo a noção de historicidade e de hierarquização entre elas. As colagens e frases não obedecem a um discurso lógico, mas absorvem, no mesmo espaço, personagens reais e ficcionais, a exemplo de versos como "O pequeno Hans tinha pânico de cavalo", referindo-se ao protagonista Hans Castorp, de *A montanha mágica*, de Thomas Mann. Trazendo referências ao estilo de manchetes de jornais sensacionalistas, o poema relata os fatos de modo objetivo, evitando qualquer relação com o conteúdo narrado.

Explorando a técnica de cortes e de montagem, o olhar fotográfico do poeta vai clicando *flashes*, com um "toque de dedos rápido", e cristalizando, via escrita, fragmentos de cenas hediondas do real. O centro de interesse está no *punctum*, não na totalidade, sinalizando a impossibilidade de interpretá-los de modo universalista. Em grande parte da produção de Uchoa Leite, o que mais lhe "punge" é o recorte metonímico do real. O eu lírico centra o foco em seu núcleo de interesse, o *punctum:*

> [...]
> Aqui é o limite: atenção
> Como *punctum* de uma foto
> A orelha cortada é uma sinédoque.

Consciente de que a análise e a interpretação dos fatos é limitada pela linguagem, cabe ao sujeito apreendê-los apenas como sinédoque. Os vários *puncta* rearranjados no poema, como a orelha cortada de Van Gogh, ao lado de detalhes retirados de crimes famosos como os de Landru e Charles Manson, ou o envenenamento de balas no Japão, são sinédoques do lado obscuro e pouco decifrável da violência inerente ao ser humano. "Tudo é linguagem. Porque tudo está povoado de signos", diz o crítico Sebastião Uchoa Leite (1972, p.291).

A orelha de Van Gogh, bem como os demais fragmentos de fatos reais são sinédoques dos distúrbios e da desordem humana, difíceis de serem entendidos, e estão relacionadas a outros sistemas de

significados mais amplos, também inexplicáveis, dentro da história e do cotidiano. A mesma perplexidade encontra-se também em "*Faits Divers*/1980" (1988):

> ler o capital
> ficou cada vez mais difícil
> o mundo está girando ao contrário
> o pensamento enlouqueceu
> ou enlouqueceram o jornal
> não se pode mais
> acreditar nos crimes
> nem nos assassinos (p.92)

O poema é uma referência ao crime cometido por Louis Althusser, em novembro de 1980, quando o filósofo francês, num acesso de loucura (era maníaco-depressivo, com crises de melancolia aguda), estrangulou sua esposa, Hélène Rytmann. O poema evidencia a face oculta de todo discurso, distanciando-se da noção de verdade como adequação. A metáfora do cubo se encaixa dentro desta concepção de verdade, pois toda a visibilidade esconde o não-visível.

Acreditar num modelo marxista, totalizante, de pensar a sociedade, ficou cada mais difícil, lamenta o poeta, perplexo, diante dos acontecimentos que envolveram o filósofo francês. Autor de *Lire le capital* (1965), Althusser dedicou-se à renovação da leitura de Marx, promovendo uma crítica de esquerda ao stalinismo. Mas a própria loucura de Althusser revela que as categorias fundamentais do marxismo não dão conta nem das formas sociais da atualidade, nem tampouco da complexidade da natureza humana. O primeiro verso funciona como sinédoque de um mundo, cuja principal característica é a impossibilidade de verdades definitivas.

Fait divers é "o dejeto inorganizado das notícias informes", uma espécie de classificação do inclassificável, cuja existência só tem início lá onde o mundo cessa de ser nomeado e é submetido a um catálogo conhecido (política, economia, sociedade, ciência) (Villaça, 1996). A sucessão de fatos insólitos e as notícias chocantes, que

vemos nos noticiários, misturam-se a fatos insignificantes, anônimos, que classificamos no jornal sob a rubrica de variedades.

O poema abaixo, "Crimes paralelos e textos", de *Isso não é aquilo*, também traz as marcas da escrita dos *faits divers*, justapondo fatos reais de épocas distantes, a partir do famoso caso de Pierre Rivière:

> em 1836 frança
> o chamado pierre rivière
> degolou mãe irmã e irmão menor
> os saberes institucionais
> entraram em contradição
> 140 anos depois um filósofo
> descobriu o texto assassinato
> um crime explicado pelo texto
> um texto explicado pelo crime
>
> em 1980 méier
> jovem médica liquidou a tiros
> pai irmã menor e matou-se
> tiro no ouvido
> o revólver cabo madrepérola
> fora fabricado pelo pai
> não deixou explicações
> não houve mais notícias
> mas o crime não deixa de ser um texto (p.83)

O crime ganhou notoriedade 140 anos depois, após ter sido analisado por Michel Foucault, na obra *Eu Pierre Rivière degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão... um caso de parricídio no século XIX*. A segunda estrofe retoma outro crime hediondo, não mais na França, mas na periferia do Rio de Janeiro. a incorporação do estilo jornalístico, por meio de versos concisos e diretos, remete-nos à página de jornal, mosaico onde fatos e fotos chocantes dividem o espaço com notícias políticas, culturais, econômicas, entrecruzando-se e, quase sempre, contaminando-se.

Os fatos relatados no poema transcendem o espaço da realidade, passando a serem vistos dentro do quadro da linguagem, esta floresta de signos. A tragédia é banalizada e transformada em textualidade: "um crime explicado pelo texto". Por outro lado, a transgressão de textos também é uma violência à autonomia do texto literário. Trata-se de "um texto explicado pelo crime". Se "tudo é linguagem", o mundo é um grande texto, rede de significantes, tecidos com infinitas combinatórias de signos, cabendo ao poeta conceber analogias e correspondências entre o mundo – grande poema – e o poema – um mundo – para que cada verso abra um leque de relações em que se interpenetrem outros versos, outros poemas, outras linguagens e outros sentidos.

Um conciso levantamento da linguagem de *A uma incógnita* permite-nos ver como Uchoa Leite realiza uma simbiose de discursos, montando um amplo painel, onde se entrecruzam alusões a obras de arte e citações de autores consagrados da tradição moderna como Kafka ("minha culpa não é a de Joseph K", p.89), Emily Dickinson ("Tal Emily Dickinson / dura e pura", p.52); Samuel Beckett, Rilke, Nietzsche, Hammett, Lovercraft ("Perguntas a H.P. Lovercraft", p.18); Manuel Bandeira, João Cabral, Murilo Mendes; referências a pintores (Man Ray), a quadros famosos, ("terceira figura da Parábola dos cegos", p.23) e ao "País de Cocanha", de Pieter Bruegel. Há personagens da literatura, como Herr Doktor, e de histórias em quadrinhos, como Elektra Assassina, Watchmen, MAD. Há também uma quantidade de referências a atrizes de cinema, como Charlotte Rampling, a criminosos célebres ("meus crimes não são de Landru", p.89), a detetives como Dick Tracy, além de inúmeras referências ao mundo da música erudita ("Variações Goldberg", "Der Tod und das Madchen"), que inclui diversos compositores: Tartini, César Franck, Schubert, Thelonious Monk. Todo esse mosaico de referências operadas simultaneamente é produto da recusa da ideia do "grande divisor".

A cultura de massa funciona como contraponto no interior de uma estrutura que é herdeira das vanguardas e da alta cultura. Trata-se, portanto, de uma poesia que se localiza num entrelugar, situado

entre a tradição da modernidade, das vanguardas, e as produções culturais da contemporaneidade.

O comentário feito por Raul Antelo sobre poetas contemporâneos que figuram na antologia *Desencontrários*, publicada em 1995, (Nelson Ascher, Haroldo de Campos, Duda Machado, Josely Viana Baptista e Paulo Leminski) acomoda-se, de certa forma, à poesia de Uchoa Leite. Respeitando as diferenças e singularidades óbvias destes poetas, o que os une é o traço de estarem "desgeograficados", "desenraizados", produzindo um "discurso nômade". Tais poetas se posicionam como se estivessem em permanente estado de transição. Envolvem-se com o objeto e deixam-se envolver por ele. Sintetizam, na sua escrita, discursos díspares, de forma tal que se torna difícil depreender dos seus textos uma matriz estética que fundamente o conjunto de suas obras, a exemplo de personalidades poéticas marcantes como João Cabral, Drummond, Bandeira e de outros modernistas:

> Os poetas desencontrários sentem-se atraídos pela linguagem do fora, desaforo não ligado a uma presença, mas à ausência de uma ausência. Um tal discurso nômade procura um espaço onde o novo venha a ser outro. [...] Desenraizados, para eles, e conforme à melhor tradição pau-brasil, o sujeito lírico é um passante arlequinal e hermafrodita sem referências fixas e, portanto, desgeograficado, como herói-sem-caráter, fundindo nele próprio o espírito dos lugares que atravessa. Trata-se de um ser que passa por relações [...] flexões ou simples pré-posições de sua fala. [...] Seu lugar é o *entre*. Sua celebração, o entrudo. A estratégia oblíqua. (Antelo, 1995, p.11)

A escrita do entrelugar – que implica a um tempo a ideia de limite e de ambivalência – insere o poeta numa tendência muito frequente na produção literária brasileira contemporânea. A poética de Uchoa Leite situa-se na fronteira entre um princípio racional de composição, cujo estoque de artifícios torna a linguagem autorreferente, e um arsenal de procedimentos prosaicos, ligados a situações da realidade exterior. Entre a autonomia da arte e as referências aos contextos

cotidiano e autobiográfico, entre a invenção com a linguagem e o engajamento com a realidade. A escrita do *entrelugar* também está articulada com a subjetividade deste eu lírico cuja lente se aproxima e se distancia da referência observada.

Outras premissas importantes para a arte modernista, como o apagamento da subjetividade e da voz autoral também sofrem abalo na sua poesia. Se tais procedimentos não são norteadores da sua obra, por outro lado não têm importância secundária. Uchoa Leite promove uma rearticulação entre centro e periferia, de modo que o seu texto vai sendo construído numa espécie de intervalo, o que configura uma estética de transição, a um tempo parasitária e tributária da modernista.

Notas finais

Fazer o papel de mediador, de tradutor, não de uma língua a outra, mas da linguagem poética do outro – Sebastião Uchoa Leite – carregada de opacidade, para a linguagem da crítica é um desafio que não se finda com o nosso texto. No amplo leque de possibilidades de abordagem delineamos o enfoque a partir da problemática do sujeito, *ethos* dominante na obra do poeta, observando como a sua literatura enfrenta o impasse entre romper com a tradição e a impossibilidade de sair dela, o que aponta para uma crise da palavra poética e para uma literatura de esgotamento, que se revela numa reescrita constante da cultura e da tradição literária.

A reescrita do legado poético da modernidade, que Sebastião como poeta culto e refinado conhece profundamente, provoca estranhamento em parte da crítica, que demonstra certo desconforto diante dos procedimentos utilizados pelo poeta. Exemplo da dificuldade em face da escrita peculiar de Uchoa Leite, pode ser observado na resenha de lançamento de *A espreita* (2000), "A poesia como inimiga", na revista *Bravo!*, na qual Miguel Sanchez Neto avalia de forma negativa a obra do poeta.

Recaindo sobre o intenso diálogo intertextual, empreendido pelo poeta, Sanchez Neto reduz a poética de Uchoa Leite a uma escrita de repetição, que se posiciona "a reboque de uma biblioteca

intransigente lida e relida até a exaustão" e que redunda num "saldo de leitura". Ou seja, Sanches Neto acusa a poesia de Sebastião Uchoa Leite de ser destituída de "um universo particular, tal como acontece com os escritores necessários à língua" (Neto, 2000, p.89).

O que suscita inquietação no crítico é estar diante de um escritor que arquiteta um desconcertante entrelaçamento de vozes, advindas de um sem número de direções da história da cultura, compondo uma cadeia complexa de discursos. Mas a falta de hospitalidade, aliada à má vontade, para recepcionar o texto de Uchoa Leite, faz Sanchez, enquanto poeta e crítico, esquecer que todo discurso é submetido às condições do diálogo. Encontra-se latente na crítica de Sanchez Neto uma ideia ancorada na estética romântica, que concebe o texto enquanto expressão de uma individualidade, de um autor *in praesentia*, fundador da autenticidade de uma obra, um Adão mítico, detentor da origem e fundamento da sua criação e do seu discurso poético. Sebastião recusa a noção de autor, enquanto demiurgo, doador de sentido e responsável pela gênese absoluta daquilo que escreve.

Por outro lado, ao fazer ressoar a polifonia do texto literário, absorvendo, e transformando os textos numa máquina pulverizadora de novos sentidos, Uchoa Leite demonstra a consciência aguda desse cenário de saturação e desgaste das formas poéticas, que o coloca num beco sem saída para reinventar novas estruturas. Talvez a recuperação de temas, procedimentos e metáforas calcificadas pela tradição sejam a tentativa de saída da condição de fechamento, o que leva o poeta a escrever por entre "escombros, ruínas de uma tradição", fazendo sobressair "a desconfiança de que, em seu lugar, poderiam melhor funcionar outros meios de representação, tais como o cinema, os jornais, ou os *comics*", como observa João Alexandre Barbosa (2000, p.17).

Quando Miguel Sanchez Neto evoca os "escritores necessários à língua" em oposição a Sebastião Uchoa Leite, parece referir-se aos formadores do cânone literário, os quais Foucault denomina "fundadores de discursividade". O que tais escritores têm em comum, segundo Foucault, é o fato de não serem apenas autores de suas

obras, mas de produzirem uma teoria, de serem autores de uma tradição ou de uma disciplina, no interior da qual outros livros, textos e autores se encontram.

O que diferencia estes "fundadores de discursividade" de outros autores é terem produzido a "possibilidade e a regra de formação de outros textos" (Foucault, 1992, 58). Freud, Marx, Nietzsche são exemplos de "instauradores de discursividade". Pela criação de doutrinas e por iniciarem uma tradição "abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles *fundaram*" (ibidem, p.60).

Deslocando tais formulações para o espaço literário, podemos inserir nesta categoria Dante Alighieri, Shakespeare, Camões, Baudelaire, Mallarmé, fundadores do cânone da moderna poesia ocidental. Em solo nacional, poderíamos identificar como "fundadores de discursividade" Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond, Manuel Bandeira, João Cabral, poetas que nortearam a poesia no século XX, abrindo espaço a uma produção que tem por modelo e princípio as suas obras, mesmo para os que se posicionam contra. Mas, vale lembrar que, ao se constituírem na função autoria, tais autores se inserem numa rede de formulações que os antecederam, o discurso literário, o discurso histórico, em que confluem a memória histórica e a memória social.

As formulações de Foucault sobre uma concepção de autoria vinculada às apropriações de textos advindas de discursos e culturas diversas podem ser articuladas à concepção de Barthes, para quem um texto é um espaço de dimensões múltiplas, onde se entrecruzam "escrituras variadas, das quais nenhuma é original". O texto é um "tecido de citações, saídas, dos mil focos da cultura" (Barthes, 1988, p.69) ou um "mosaico de citações", como diz Kristeva (Jenny, 1979, p.60), configurando-se como absorção e transformação de outros textos

Para Sebastião, o poema não é um produto de criação individual, mas um artefato gerado a partir das relações que estabelece com outros poemas e outras fontes de significados culturais. A sua poética apresenta traços decididamente peculiares e um olhar integrado

à realidade histórica, trazendo fortes marcas de subjetividade. Este sentimento de mundo coeso, eticamente engajado com certas ideias políticas e com o olhar armado para a crítica da realidade possibilita--nos ver que sua escrita traz fortes marcas de autoria e seu projeto literário, por extensão, tem um grau de singularidade e de "originalidade", como avalia o próprio poeta em depoimento:

> Esta "obra", [...] tem naturalmente, a pretensão de alguma originalidade. [...] Em todo o caso o "mélange adultère de tout", de Tristan Corbière, terminou se tornando quase um lema para tudo o que escrevo desde então, desde os anos 70. Mas peço-lhe que não exagere sobre a intertextualidade, pois tento também, na medida do possível, dado nos meus textos um testemunho, talvez crítico, sobre a realidade, ou ao menos sobre o meu tempo.[1]

Em meio à multiplicidade de vozes que murmuram nos escritos poéticos de Sebastião Uchoa Leite emerge a voz particularíssima de sua experiência pessoal, como referências autobiográficas, à política e à realidade imediata. Por outro lado, ciente dos limites da sua capacidade de reinvenção de uma nova forma de expressão poética, afirma: "Não sou Drummond ou um Cabral, poetas enormes. Tento abordar a realidade a meu modo, muito relativo".[2]

Ele não se filia a nenhuma corrente ou grupo. Se a poesia de Uchoa Leite absorve as conquistas dos grandes mestres modernos e modernistas, como a combinação do elevado e do vulgar, as imagens-choque, o humor, procedimentos que foram ampliados e consolidadas nas obras de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, por outro lado, busca um caminho de invenção cabralino-concretista sem assumir uma postura epigônica ou de ruptura com nenhuma das vertentes. Em suma, situa-se como continuador do modernismo, esforçando-se por demarcar suas diferenças, como um poeta que oscila entre a travessia e o impasse.

1 E-mail enviado no dia 7 de dezembro de 2002.
2 E-mail enviado no dia 7 de dezembro de 2002.

Seu modo de trabalho está inserido na experiência pós-moderna da arte, aqui entendida como um estado dentro da modernidade (Lyotard, 1993, p.98), em que os artistas repensam e reescrevem a tradição moderna, buscando não só o que permanece, mas também aquilo que ficou recalcado pela tradição moderna. Um dos exemplos dessa contínua reavalização do pensamento moderno pode ser vista numa entrevista concedida por Uchoa Leite ao *Suplemento Literário de Minas Gerais*, na qual ele reconhece a importância que Valéry, enquanto crítico e poeta, exerceu em sua formação intelectual. Mesmo reconhecendo sua dívida a Valéry, Sebastião enfatiza que esta força foi sendo reavaliada no decorrer dos tempos:

> Embora Valéry tenha dito coisas preciosas, ele ignorou muita gente e acho que revelou alguns preconceitos e restrições temáticas que hoje já não mais se sustentam. Ainda me babo ao ler, por exemplo, "Ébauche d'un serpent". [...] Mas tenho outras aspirações intelectuais, mais impuras, já explicitadas aqui. (Leite, 2001, p.15)

Tal projeto textual híbrido reflete o percurso nômade de Uchoa Leite que transita, entre a tradição da modernidade e as referências do mundo contemporâneo. Dessa trajetória resulta uma produção poética que requer um leitor equipado com o repertório da tradição da alta cultura, mas igualmente em sintonia com as linguagens do *mass media*.

É mais produtivo avaliar Sebastião pela via da negatividade do que pela circunscrição positiva de sua poética. Não é um poeta de vanguarda, no sentido da permanente busca da invenção. Ao contrário, ele persegue a linguagem desgastada e marcada por clichês. Ao mesmo tempo em que incorpora a cultura de massa, sua poesia é refratária à adequação do gosto e da linguagem às capacidades de recepção do público médio.

"Antimétodo 2", da série *Aos que perguntam*, de *A regra secreta* (2002), é bom poema para finalizar este trabalho, pois funciona como síntese do seu processo de criação e exemplo de um sujeito lírico, cuja "regra secreta" é a não demarcação de territórios:

Pouco a pouco
Embaralho tudo e nada
Sou meu próprio
Espantalho
Fujo
De mim mesmo
Finjo-me
Da minha própria
Esfinge
Perdido em meu próprio
Labirinto
Sou o que sou
Ou minto? Será isso
Uma regra secreta? (p.62)

Referências bibliográficas

ANDRADE, C. D. de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ANDRADE, M. de. A poesia em 1930. In:______. *Aspectos da literatura brasileira.* 6.ed. São Paulo: Martins, 1978a. p.27-45.

______. O movimento modernista. In:______. *Aspectos da literatura brasileira.* 6.ed. São Paulo: Martins, 1978b. p.231-55.

ANTELO, R. A fala do fora: uma lida. In: ASCHER, N. et al. *Desencontrários.* Curitiba: Associação Cultural Avelino Vieira, 1995, p.11-7.

ARRIGUCCI JR., D. O guardador de segredos. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 10 jun. 2000. Jornal de Resenhas, p.1-2.

ASCHER, N. Pelas brechas, Uchoa Leite encontrou a 3ª via. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <http://www.secrl.com.br/jpoesia/nah04.html>. Acesso em: 29 nov. 2003.

BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BARBOSA, J. A. [Orelha]. *Obra em dobras* (1960- 1988). São Paulo: Duas Cidade, 1988.

______. Raro entre os raros. In: LEITE, S. U. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.11-27. (Signos, 27)

BARTH, J. The literature of exhaustion. *The Atlantic*, Boston, v. 220, n.2, p.29-34, Aug. 1967.

BARTHES, R. *A câmara clara:* notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

______. A morte do autor. In: ______. *O rumor da língua.* São Paulo: Brasiliense, 1988. p.65-70.

BAUDELARE C. *As flores do mal*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, W. A modernidade. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p.7-36.

______. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BLOOM, H. *A angústia da influência:* uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, A. A fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.65-88.

BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega.* Petrópolis: Vozes, 1991. 3.v.

BÜRGER, P. O significado da vanguarda para a estética contemporânea; resposta a Jürgen Habermas. *Arte em revista*, n.7, p.91-2, 1983.

CALINESCU, M. *Five faces of modernity:* modernism, avant-garde, decadence, postmodernism. Duke University Press, 1988.

CAMPOS, A. de. *A serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, A. et al. *Teoria da poesia concreta:* textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, H. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: ______. *O arco-íris branco:* ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.268-69.

CHACAL. *Drops de abril*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAUI, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.31-64.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. p.842-3.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura*: formalistas russos. 4.ed. Trad. A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1978. p.39-56.

COMPAGNON, A. O autor. In: ______. *O demônio da teoria:* literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999a. (Humanitas)

______. *Os cinco paradoxos da modernidade.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999b.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna:* introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1992.

CORBIÈRE, T. *Os amores amarelos*. Trad. Marcos Antônio Siscar. São Paulo: 1996.

COSTA LIMA, L. A poética átona de Sebastião Uchoa Leite. In: ______. *Pensando nos trópicos (Dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p.167-87.

______. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: ______. *Lira e antilira:* Mário, Drummond e Cabral. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p.129-94.

______. Negatividade e suspeita. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 9 maio 2000. Mais!, p.16-7.

ECO, U. *Pós–escrito a O nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

______. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. S. Paulo: Perspectiva, 1987. (Estética)

EHRSAM, J.; EHRSAM, V. *La littérature fantastique en France*. Paris: Hatier, 1985.

FERNANDES, M. L. O. *Narciso na sala de espelhos:* perspectivas pós-modernas da ficção de Roberto Drummond. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

FERREIRA, A. B. de H.. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, M. *O que é um autor*? Trad. Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega; Passagens, 1992.

______. *A ordem do discurso.* São Paulo: Loyola, 1996.

FRANCHETTI, P. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

FREITAS FILHO, A. *De cor (1983-1987).* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna:* da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FROSCH, F. O além-túmulo do pós-tudo: visões e assombrações da modernidade na poesia de Sebastião Uchoa Leite. *Terceira Margem:* espaço & escrita. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, Rio de Janeiro, ano VI, n.7, p.52-70, 2002.

GENETTE. G. Complexo de Narciso. In: ______. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.23-30.

GOMES, Á. C. A marca registrada de Uchoa Leite. *Jornal de Poesia*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/alcar03c.html >. p.3. Acesso em: 31 jul. 2000.

GREENBERG, C. *Arte e cultura*; ensaios críticos. 2.ed. São Paulo: Ática, 2001.

GUIMARÃES. J. C. A espreita. In: *Rodapé:* crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Nankin, 2001, p.68-73.

GULLAR, F. Poesia e realidade contemporânea. In: ______. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p.7-15.

HABERMAS, J. Modernidade *versus* pós-modernidade. *Arte em revista*, Rio de Janeiro, n.7, p.86-91, 1983.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HANSEN, J. A. O autor. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HEGEL. *Estética:* poesia. Lisboa: Guimarães, 1980. (Filosofia e ensaios)

HEIDEGGER, M. Sobre a essência da verdade. *Heidegger*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p.127-87. (Os Pensadores)

HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem:* CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970). São Paulo: Brasiliense, 1980.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia:* ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985. (Arte & Comunicação)

______. *Poética do pós-modernismo:* história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSEN, A. A busca da tradição: vanguarda e pós-modernismo nos anos 70. *Arte em revista*, Rio de Janeiro, n.7, p.92-4, 1983.

______. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Pós--modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.15-80.

______. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

IVO L. "Epitáfio do modernismo". In: ______. *Poesia observada:* ensaios sobre a criação poética e matérias afins. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

JAMESON. F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.12, p.16-26, jun. 1985.

______. *Pós-modernismo:* a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática,1997.

JAPIASSU, H.; MARCONDES, D. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

JENNY, L. et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

KUJAWSKI, G. de M. *A crise do século XX*. São Paulo: Ática, 1988. (Temas, 7)

LAFETÁ, J. L. *1930:* a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LASCH, C. *O mínimo eu*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LEITE, S. U. *Participação da palavra poética:* do Modernismo à poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Vozes, 1966.

______. Octavio Paz: o mundo como texto. In: PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.283-97. (Debates, 48)

______. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986.

______. *Obras em dobras (1960-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988a. (Claro Enigma)

______. [Orelha]. In: FREITAS FILHO, A. *De cor (1983-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988b.

______. Entrevista. *34 Letras*, n.7, p.10-41, Rio de Janeiro, mar. 1990.

______. *A uma incógnita*. São Paulo: Iluminuras, 1991a.

______. Gênese de um processo poético. In: MASSI, A. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios/SCM, 1991b. p.308-12.

______. *A ficção vida*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1993.

______. *Jogos e enganos*. Rio de Janeiro: Editora 34; Editora UFRJ, 1995.

______. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000a. (Signos, 27)

______. Entrevista. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n.33, p.4-9, abr. 2000b.

______. Entrevista. *O tempo*, Belo Horizonte, n.4-5, p.1, 21 out. 2001a.

______. Será isso? Sebastião Uchoa Leite conversa com Fabrício Marques. *Suplemento Literário*, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, n.75, p.7-20, set. 2001b.

______. *A regra secreta*. São Paulo: Landy, 2002a. (Coleção Alguidar)

______. Sebastião Uchoa Leite em prosa e verso. In: ______. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002b. p.215-40.

______. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. 18.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

LOPES, S. R. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

LYOTARD, J.-F. *O pós-moderno explicado às crianças:* correspondência (1982-1985). Trad. Tereza Coelho. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

MACHADO, D. [Orelha]. *Ficção vida*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MARTINS, F. C. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1994.

MORICONI, Í. Demarcando terrenos, alinhavado notas: para uma história da poesia recente no Brasil. *Travessia*, Florianópolis, UFSC, n.24, p.17-33, 1992.

NAVAS, A. M. *Correspondencia celeste:* nueva poesía brasileña (1960-2000). Madrid: Ardora Ediciones, 2001.

MELO NETO, J. C. de. *Museu de tudo e depois:* poesias completas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

______. Entrevista. *34 Letras*, Rio de Janeiro, n.3, p.8-45, 1989.

NETO, M. S. A poesia como inimiga. *Bravo*!, São Paulo, ano 3, n.35, p.87, 2000.

NIETZSCHE. F. Sobre verdade e mentira no sentido extramoral. In: LEBRUN, G. (Org.). Nietzsche. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.43-52. (Os Pensadores)

NOVAES, A. (Org.). *Anos 70:* literatura. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1980.

NUNES, B. A recente poesia brasileira. Expressão e forma. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.31, p.171-83, 1991.

PAES. J. P. *Meia Palavra*. São Paulo: Cultrix, 1973.

PAZ, O. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

______. *Os filhos do barro:* do Romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, C. Poesia, lucidez e impasse. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 maio 2003. Ideias, p.4.

______. O poeta definitivo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 nov. 2003. Ideias, p.2-3.

PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

PIVA, R. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 1985

PONTY-MERLEAU, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROCHA. C. C. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.

SÁ-CARNEIRO, M. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANT'ANNA, A. R. de. Aspectos psicológicos e ideológicos da vanguarda. *Letras*, Rio de Janeiro, UFRJ, n.2, p.134-53, 1984.

______. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

______. Silviano Santiago, no corpo da escrita. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 3 ago. 1991. p.2-4.

SILVA, P. C. A. da. *O poeta-espião*: configuração do sujeito em Sebastião Uchoa Leite. Araraquara, 2005. 295p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

SIMON, I. M. Esteticismo e participação. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.26, p.120-140, mar. 1990.

______. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.55, p.27-36, nov.1999.

SIMON, I. M.; DANTAS, V. de Á. (Orgs.). *Poesia concreta*. São Paulo: Abril, 1982. (Literatura Comentada)

SPERBER, S. F. Uma crítica panóptica? Entre a norma e o enigma. *Travessia*, Florianópolis, UFSC, n.24, p.82-104, 1992.

SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária:* polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

______. Seis poetas e alguns comentários. In: ______. *Papeis colados.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. p.228- 329.

SCHWARZ. R. Marco histórico. In: ______. *Que horas são*? São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.57-66.

TELES, G. M. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Rio de janeiro: Vozes, 1972. p.31-2.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade:* niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Lisboa: Presença, 1987.

VILLAÇA, N. *Paradoxos do pós-moderno:* sujeito & ficção. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

Lendo o conjunto da obra de Sebastião Uchoa Leite, o leitor observará que sua poesia de notável consciência crítica é um contínuo desdobrar-se sobre si mesma, cuja voz poética foi sendo depurada ao longo de quatro décadas.

Este livro analisa com acuidade a configuração desta poética, cuja *persona antilírica* se oculta sob máscaras diversas (serpentes, vampiros, personagens de HQ, de cinema e da literatura) e mantém uma permanente atitude de desconfiança no modo de observar, de viés, a realidade e o outro. Na poesia de Sebastião, os discursos são colocados sob suspeita e contaminados com seus venenos críticos. Nada escapa ao seu olhar ferino e à sua veia irônica. Duvida até das suas experiências autobiográficas.

No percurso da análise, outros temas e procedimentos articulam-se com a questão central, entre os quais destacam-se a insolúvel tensão com certas matrizes modernas e as linhagens construtivas, cabralina e concretista, fazendo dele uma voz única no quadro da poesia brasileira contemporânea.

Paulo Andrade é professor de Teoria da Literatura na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), *campus* de Araraquara. Graduado em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. Concluiu o mestrado (2000) em Estudos Literários na Unesp, *campus* de Araraquara, e o doutorado (2005) na mesma universidade. É autor de T*orquato Neto: uma poética de estilhaços* e de vários artigos sobre poesia contemporânea.